جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بالمنصورة
قسم التاريخ والحضارة
الدراسات العليا



جوانب الحضارة الإسلامية في بلاد الهند
في عهد السلطان أكبر (٩٦٣ – ١٠١٤ هـ /١٥٥٦ – ١٦٠٥م)
من خلال تصاوير مخطوطات أكبر نامة
دراسة مقارنة مع المصادر التاريخية المعاصرة

بحث مقدم إلى قسم التاريخ والحضارة بكلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر
لنيل درجة التخصص (الماجستير) في التاريخ والحضارة - في الحضارة الإسلامية

إعداد الباحث
عبد الرحمن فتحي يونس محمد عفق
المعيد بقسم التاريخ والحضارة بالكلية

إشراف

الأستاذ الدكتور
بكر محمود العشري
أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية المتفرغ
في كلية اللغة العربية بالمنصورة
مشرفاً أساسياً

الأستاذ الدكتور
محمد علي عبد الحفيظ
أستاذ الآثار والحضارة الإسلامية
في كلية اللغة العربية بالقاهرة
ووكيل كلية الدراسات العليا
مشرفاً مشاركاً

المجلد الأول - المتن

١٤٤٠هـ/٢٠١٨م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى

أبي وأمي

رضي الله عنهما

وإلى

رفيقة دربي زوجي الغالية

وإلى

مصطفى شقيقي الغالي

أُهدى هذا العمل



شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر والتقدير

إلى أستاذيّ الكريمين الجليلين

معالي الأستاذ الدكتور/ بكر محمود العشري

أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية المتفرغ

في كلية اللغة العربية بالمنصورة

وسيادة الأستاذ الدكتور / محمد علي عبد الحفيظ

أستاذ الآثار والحضارة الإسلامية في كلية اللغة العربية بالقاهرة

ووكيل كلية الدراسات العليا

على كل ما أولياني من رعاية وعناية وفضل

وعلى كرمهم وإحسانهم

وعلى ما قدموه من توجيه وإرشاد ونصح

لم يكن لهذه الرسالة أن تتم دونها

فجزاهم الله عني وعن طلبة العلم خير الجزاء

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد،،

فهذا بحث مقدم لنيل درجة التخصص الماجستير في الحضارة الإسلامية، بعنوان **"جوانب الحضارة الإسلامية في بلاد الهند في عهد السلطان أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)، من خلال تصاوير مخطوطات أكبر نامه، دراسة مقارنة مع المصادر التاريخية المعاصرة"**.

تعني "الحضارة" كل ما خلفه الإنسان من تراث مادي أو تراث ثقافي عقلي فكري، أما الجانب الثقافي من الحضارة فقد اصطُلح عليه بلفظ "الثقافة"، ويعبر به عن المجالات الفكرية المتمثلة في النظم التي ابتكرتها أو اتخذتها وطورتها أي جماعة إنسانية في إدارة شؤونها، سواء على مستويات الحكم والإدارة، أم على مستوى العلم والفكر ونظم التعليم، أم على مستوى المجتمع من خلال النظم الفكرية التي نظمت العلاقة بين طبقات المجتمع وأعراقه وأجناسه، وأطيافه الدينية، وأعياده واحتفالاته، وعاداته وتقاليده، وغيرها.

أما التراث المادي من الحضارة فقد اصطلح عليه بلفظ "المدنية"، ويعبر به عن الآثار المادية التي استخدمتها أيّ جماعة إنسانية، والتي تشمل العمائر المتنوعة التي استخدمت في أغراض مختلفة سواء كمؤسسات للحكم، أم معاهد للعلم، أم دور للسكنى وأماكن للعبادة، وغيرها، وتشمل أيضًا الفنون والصناعات، وهي كل ما استخدمه أفراد هذه الجماعة الإنسانية من أدوات في أغراضهم المختلفة، إضافة لما ابتكروه من وسائل لتجميل وزخرفة العمارة والفنون. وتشمل كذلك تخطيط المدن التي عاشت فيها الجماعة الإنسانية وبنيت فيها عمائرها المختلفة. ولهذا تعد المدنية وعاءً للثقافة التي مارسها الإنسان، وكلاهما قد شكّل الحضارة الإنسانية.

مما سبق عرضه فإن المقصود بالجوانب الحضارية الإسلامية في عهد السلطان أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)، كل ما يتعلق بنظم الحكم والإدارة، فضلا عن النظم العسكرية والاقتصادية والدينية والاجتماعية والفكرية والفنية.

ومنذ دخول المسلمين الهند في (٩٢هـ/٧١٠م) وتوسعهم فيها، قامت دول إسلامية عديدة خلف بعضها بعضًا إلى أن قامت الدولة المغولية في الهند في سنة (٩٣٢/١٥٢٥م) على يد مؤسسها السلطان بابُر، ويُعد السلطان أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)، أكثر سلاطين مغول الهند أهمية وأعظمهم قوة، نظرًا لما حققه من إنجازات كبيرة استمرت وامتدت آثارها فترة طويلة من بعده، حيث إنه لم ينجح فقط في النجاة بدولته الصغيرة التي ورثها عن أبيه في وسط أعداء كُثر متربصين به وبدولته، بل إنه نجح في التوسع والسيطرة على الممالك والسلطنات المجاورة مستعملًا الترغيب والترهيب، والعفو والصفح، والقوة والسطوة، إلى أن تمكن من توحيد شمال ووسط الهند تحت حكم مركزي وقبضة حديدية، وسلطة مطلقة، وجهاز إداري منظم صارم معقد.

وقد امتد حكمه أكثر من خمسين عامًا، وعلى الرغم من أنه قضاها في حروب شبه متواصلة للتوسع والسيطرة، إلا أنه نجح في الوقت نفسه من الحفاظ على استقرار الدولة سياسيًا واجتماعيًا، وكان

أهم وسائله في ذلك اتباع سياسة الانفتاح على الشعب، حيث فتح المجال أمام الجميع -وبخاصة مراكز القوى القديمة- للمشاركة السياسية، حيث اعتمد الكفاءة والإخلاص للدولة والعمل، الصفات اللازمة لتولي المناصب الكبيرة والصغيرة في الدولة، ودون تمييز بينهم بسبب دين أو لون أو عرق.

مثلت هذه السياسة بأدواتها المختلفة عامل جذب وتنشيط لكل عوامل الازدهار الحضاري في عهد السلطان أكبر، وصار بلاطه وجهة لكل صاحب موهبة أو علم أو فن، فرعاهم جميعًا، واستغل مواهبهم وملكاتهم سياسيًا وإداريًا وعلميًا وفنيًا، فصار عهده حدًا فاصلًا بين العهود السابقة عليه واللاحقة له سياسيًا وحضاريًا.

ولقد قامت عدد من الدراسات التاريخية والحضارية بدراسة عهد السلطان أكبر، لكنها اقتصرت على المصادر المكتوبة المعاصرة فقط، كما قامت عدد من الدراسات الآثارية الفنية بدراسة موضوعات حضارية من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية في التصوير، ومنها تصاوير مخطوطات عهد السلطان أكبر، لكن دون أن يعتمد أكثرها في دراسة هذه الموضوعات على المصادر التاريخية المكتوبة والمعاصرة للعصر المغولي الهند عمومًا والمصادر الخاصة بعهد أكبر خصوصًا.

ومن ثمَّ فقد جاءت الدراسات التاريخية الحضارية -على ما بذل فيها من جهد كبير- ناقصة عن استيفاء الجوانب الحضارية كما ينبغي، وربما فاتها بعضًا منها بسبب غزارة المعلومات التي لن تسعها هذه الدراسات، فاضطر الباحث لترك بعضها عمدًا لعدم أهميتها من وجهة نظره، أو لضيق المقام، أو أن بحثه كان يركز على الجوانب التاريخية فلم يهتم بالتفاصيل في بعص الجوانب الحضاري التي تناولها، واكتفى بالتنويه بها.

أما دراسات التصوير المغولي الهندي فعلى الرغم من أهمية الموضوعات التي تناولتها، إلا أن عدم اعتماد أكثرها على المصادر التاريخية في دراسة الموضوعات التي أرادوا بحثها من خلال تصاوير المخطوطات المغولية الهندية قد أوقعهم في أخلال متعددة، وفي هذه الحالات كانت أفضل النتائج التي توصلوا إليها في الجانب الحضاري الذي يتناولونه نتائج عامة لا يمكن إسقاطها على عهد السلطان أكبر بعينه أو غيره من عهود التصوير المغولي الهندي، لأسباب منهجية سيأتي ذكرها في موضعها، هذا بغض النظر عن الجانب الآثاري الفني المتعلق بتاريخ الفن في التصوير المغولي الهندي.

ومن ثم فقد صار من الضروري محاولة إكمال النقص الذي ورد في الدراسات التاريخية الحضارية، والبدء من حيث انتهوا؛ وكذلك إعادة دراسة الجوانب الحضارية التي تناولتها دراسات التصوير المغولي الهندي وتلك التي لم تتناولها، وذلك بحصرها في تصاوير مخطوطات عهد أكبر، مع الرجوع إلى المصادر التاريخية المعاصرة، ومن هنا تتبلور فكرة الدراسة الحالية.

ولتجنب الوقوع في التكرار والحشو، ولتحقيق الجدة والأصالة في موضوع الدراسة كان لابد من أن تنطلق الدراسة في تحديد الجوانب الحضارية المراد دراستها من التصاوير وليس المصادر المكتوبة كما تحدد في عنوان البحث وإطاره، حيث إن ذلك من جهة يتيح المجال أمام الباحث لدراسة بعض المظاهر الحضارية التي سبق دراستها في الدراسات التاريخية الحضارية عن عهد أكبر، لكن في ضوء مصدر جديد وهو تصاوير المخطوطات المغولية الهندية من عهد السلطان أكبر، إضافة لمظاهر حضارية أخرى جديدة لم تتطرق إليها تلك الدراسات، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى تُعطي التصاوير -كأساس تنطلق منه الدراسة- تناولًا جديدًا أصيلًا في التعامل مع تصاوير المخطوطات بصفة عامة، والمخطوطات المغولية بصفة خاصة كمصدر للتوثيق الحضاري، خاصة وأن أكثر الدراسات التي أجريت على التصوير المغولي الهندي تعاملت معها من ناحية كونها مصدرًا للتوثيق الأثري فقط، حتى في التعامل مع الموضوعات الحضارية غير الأثرية.

ويفرض الجمع بين التصاوير والمصادر المكتوبة المعاصرة في دراسة مظاهر الحضارة في عهد السلطان أكبر -أو حتى غيره من العهود-، المقارنة بين نوعي المصادر المذكورة، وعلى الرغم من أن الأمر فرض منهجي أصلًا، وأنه من بدهيات البحث العلمي حتى بين المصادر المكتوبة نفسها وكل المصادر التي يعتمد عليها الباحث؛ إلا أن المقارنة هنا لازمة أكثر؛ وذلك لأنها وسيلة تمكن الباحث من البدء من حيث انتهى الآخرون في دراسات مظهر حضاري ما، ومن ثم يسهل عليه تحديد الجوانب التي لم تتم دراستها أو تلك التي درست لكن وردت فيها معلومات جديدة، أو تكون نفس المعلومات التي وردت في المصادر المكتوبة فيمكن توثيقها بما ورد في التصاوير، الأمر الذي يؤدي إلى توثيق الجوانب الحضارية بشكل دقيق، ويجنب الوقوع في الاستطراد والحشو والتكرار، بل والخطأ أحيانًا كما ورد في بعض الدراسات السابقة دون إضافة جديد.

ولقد كان من أبرز مظاهر الازدهار الحضاري في عهد السلطان أكبر، تطور وترقي فن صناعة المخطوطات وتزويقها بالصور، وفي ظل رعاية السلطان أكبر أنتج المرسم الذي أسسه عددًا كبيرًا من المخطوطات المزوقة بالتصاوير على مدار عهده، ومن أهم هذه المخطوطات من ناحية المضمون التاريخي والحضاري، ومن ناحية ما اشتمل عليه من تصاوير كتاب "أكبر نامه" والمجلد الأخير منه "آئين أكبري" -يعني "دستور أكبر" أو "نظام أكبر في الحكم"- تعد بحق مصدرًا مهمًا من مصادر الحضارة الإسلامية في عهد السلطان أكبر..

ويعد كتاب "أكبر نامه" ومجلده الأخير "آئين أكبري" من أهم المصادر عن عهد السلطان أكبر، حيث كتبه وزيره وصديقه المقرب أبو الفضل بن المبارك الناكوري تحت رعايته، وقد توفرت لديه كل المصادر المطلوبة لتدوين مثل هذا الكتاب، سواء من حيث كونه مقربًا للسلطان وتتوفر له كل الموارد التي يحتاجها، أم من خلال التقارير والوثائق الحكومية الرسمية، أم شهود العيان، أم المؤلفات التي ألفت قبله عن هذ العهد أو العهد الذي سبقه، ومن ثم فهذا الكتاب يعد أكثر الكتب تفصيلًا في بابه، سواء من ناحية السرد التاريخي البحت، كما في أكبر نامه، أو من ناحية وصف نظم الحكم والإدارة والتشريع والعلم والفكر والمجتمع، كما في المجلد الأخير "آئين أكبري".

ويزيد الأمر أهمية أن السلطان قد أمر فنانين من مرسمه الملكي بتصوير ورسم عدد كبير من الأحداث التي وردت في أكبر نامه، وإصدار أكثر من نسخة مصورة في عهده، بالإضافة إلى قيام أبي الفضل مؤلف الكتاب بتوضيح بعض الموضوعات التي تناولها في المجلد الأخير منه، بعضها برسوم توضيحية، وأخرى بنماذج مصورة لأسلحة وأدوات.

ومن ثم فقد اجتمع لكتاب أكبر نامه ومجلده الأخير الإحصائي الوصفي "آئين أكبري" خمسة أمور تميزه عن المخطوطات الأخرى المصورة من عصر أكبر، بل وتجعل منه حالة خاصة نادرة جدًا بين المخطوطات المزوقة بالتصاوير في تاريخ التصوير الإسلامي كله على اختلاف مدارسه، **أولها:** كون أكبر نامه ومجلده الأخير آئين أكبري مصدر تاريخي معاصر لفترة الدراسة، مؤلفه أحد أركان الدولة ومن المقربين من السلطان، وأن التأليف تم تحت رعاية السلطان وإشرافه. **ثانيهما:** أنه صُور

في نفس فترة الدراسة، بل وفي بلاط السلطان وتحت إشرافه ورعايته، من قبل فنانين عاشوا في هذه الفترة وتشبعوا بثقافته، فضلًا عن معاصرتهم لأحداث أكبر نامه، وربما شهودهم بعضًا منها. **ثالثها:** أنه قد أنتج منه أكثر من نسخة مخطوطة وتزيينها بالتصاوير في نفس فترة الدراسة وعلى فترات متباعدة نسبيًا، الأمر الذي يوفر دعمًا لمصدرية تصاوير هذا المخطوط، وما تقدمه من معلومات. **رابعها:** أنه قد صور في وقت قد وصلت فيه أساليب التصوير الإسلامي وفلسفته إلى مرحلة من التقدم والرقي لم يبلغها من قبل، وبخاصة في جانب محاكاة المصورين للواقع، ونجاحهم في الاقتراب منه بشكل مقبول جيد، لا سيما في رسوم الأشخاص، والكائنات الحية، والطبيعة، والأدوات، وهو الأمر الذي يعول عليه كأساس مهم في اعتبار التصاوير مصدرًا للتوثيق الحضاري كما سيأتي في موضعه. **خامسًا:** توفر مصادر مكتوبة معاصرة غير أكبر نامه يمكن مقارنة المعلومات الواردة في كتاب أكبر نامه وتصاويره بما ورد في تلك المصادر الأخرى من معلومات عن نفس الجوانب الحضارية موضع الدراسة.

أهمية الموضوع:

يتبين مما سبق أهمية موضوع "جوانب الحضارة الإسلامية في بلاد الهند في عهد السلطان أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)، من خلال تصاوير مخطوطات أكبر نامه، دراسة مقارنة مع المصادر التاريخية المعاصرة". وأنه موضوع أصيل جديد من حيث التناول ومن حيث إني قد تبنيت فيه منهجية جديدة تمكن من تسليط مزيد من الضوء على مظاهر الحضارة الإسلامية في بلاد الهند في عهد السلطان أكبر، بحيث يكشف الموضوع عن جوانب حضارية جديدة أو يكمل ما سبق دراسته من مظاهر حضارية بإضافة جديد إليها أو مجرد توثيقها، وذلك كله من خلال الاعتماد على مصدر جديد ممثل في المصادر التصويرية وبالتحديد تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه، ومقارنة ما ورد فيه من معلومات مع ما ورد عن نفس المظهر الحضاري من معلومات في المصادر التاريخية المكتوبة المعاصرة.

أسباب اختيار الموضوع:

دفعني لاختيار هذا الموضوع عدد من الأسباب، أهمها ما يلي:

١. قلة الدراسات العلمية في المكتبة العربية عن تاريخ وحضارة الإسلام في شبه القارة الهندية، الأمر الذي ولّد الرغبة في دخول هذا المجال لنيل شرف المساهمة في خدمة تاريخ الإسلام وحضارته في تلك المنطقة.
٢. أن الموضوع المختار جديد أصيل يغطى جانبًا مهمًا من تاريخ الإسلام في الهند، ممثلًا في عهد أحد أعظم سلاطين المغول بالهند السلطان أكبر، حيث يسلط الضوء على مظاهر حضارية لم تدرس من قبل، أو تحتاج لإعادة دراستها، فضلًا عن توثيق ما تم دراسته من قبل.
٣. تَوفُر مصدر أثري لم يُعهد من الباحثين في التاريخ والحضارة الاعتماد عليه بشكل رئيسي مباشر، وهو أحد المصادر التصويرية، ويتمثل في تصاوير مخطوطات أكبر نامه. وهو يعطي فرصة لاكتشاف معلومات جديدة عن مظاهر الحضارة الإسلامية في عهد السلطان أكبر.

٤. ما وفَّره المصدر الأثري من إمكانية التناول المبتكر والجديد لمظاهر الحضارة الإسلامية في عهد السلطان أكبر، مع مقارنة ما تقدمه من معلومات عن جانب ما مع ما ورد عن نفس الجانب من معلومات في المصادر التاريخية المكتوبة المعاصرة.

منهج البحث والدراسة:

وقد حاولت في هذه الدراسة التزام منهج البحث التاريخي، حيث استخدمت المنهج الوصفي التحليلي. وذلك على النحو التالي:

١. **دراسة فترة البحث سياسيًا وحضاريًا:** قبل الإقبال على الدراسة الوصفية للتصاوير، وذلك من أجل التمهيد لقراءة التصاوير ووصفها.
٢. **تطبيق الدراسة الوصفية على التصاوير نماذج الدراسة:** وتبدأ بالتأكد من صحة نسبة التصويرة لأيّ من نسخ أكبر نامه الملكية، ثم الاجتهاد في التحديد الصحيح الموضوع الذي تصوره اللوحة بدقة، وذلك من خلال تحديد موضع التصويرة من المخطوط، ثم تحديد النص الدقيق الذي تصوره، وبعد الاطمئنان لما سبق تتم عملية الوصف بقراءة التصويرة واستقراء وتفكيك عناصرها من خلال وصفها في ضوء النص، وذلك من أجل تحديد العلاقة بين التصويرة والنص الذي تصوره، وذلك من خلال معرفة واكتشاف العناصر التي ذكرت في النص وصورتها اللوحة، وتلك التي لم توجد في النص لكنه اقتضاها عقلًا ومنطقًا مما دفع الفنان لتصويرها لاحتياج التصويرة له وعدم اكتمالها من دونه، بعدها يتم تحديد الموضوعات الحضارية الظاهرة في التصويرة، ثم استخلاص المعلومات التي تقدمها عن كل جانب على هذا الأساس. وهي طريقة تحاكي استخراج المعلومة من المصدر المكتوب. وكان الدكتور حسن الباشا أول من أسس لهذه المنهجية بشكل تطبيقي دون أن يشرح ما قام به، وذلك في بحث له أشير إليه في موضعه.
٣. **تطبيق الدراسة التحليلية المقارنة:** وتكون بعد تحديد المظاهر الحضارية التي ظهرت في اللوحات، ثم بعد ذلك تصنيف المظاهر الحضارية وفق المجال الحضاري العام الذي تتبع له، وهي المجالات الأربعة المتقدم ذكرها. وتتم الدراسة التحليلية لكل مظهر أو جانب حضاري بتحديد عدد التصاوير نماذج الدراسة التي تقدم معلومات عنه، ثم ثانيًا: المقارنة الإجمالية العامة بين المعلومات التي يقدمها والمعلومات التي وردت عن نفس الجانب في المصادر التاريخية المكتوبة المعاصرة -تقدم الإشارة إلى أهمية هذه المقارنة-، ثم ثالثًا الدراسة التفصيلية للمظهر الحضاري من خلال ما توفر من معلومات عنه في كل المصادر المتاحة، مع محاولة الالتزام بالبدء من حيث انتهى الآخرون في كل مظهر حضاري مشترك مع الدراسات السابقة.

صعوبات الدراسة:

لقد واجهتني بعض الصعوبات خلال رحلة البحث، أهمها ما يلي:

١. **جِدة مجال الدراسة:** فمن ناحية المجال الزمني والجغرافي لم يسبق وأن درست عنه أي معلومات خلال مرحلة الإجازة العالية أو المرحلة التمهيدية. ومن ناحية أخرى عدم دراسة أي شيء أيضًا عن التصوير الإسلامي عمومًا وتصاوير المخطوطات خصوصًا. الأمر الذي استغرق منى وقتا طويلا حتى أتمكن من الإلمام بهذا المجال وفهمه واستيعابه.

٢. **حاجز اللغة:** حيث إن لغة المصادر إما فارسية أو إنجليزية، وكذلك أغلب ومعظم مراجع الدراسة لغتها الإنجليزية، الأمر الذي كان عائقًا في سرعة الوصول إلى المعلومات واستخراجها.
٣. **صعوبة الوصول إلى بعض التصاوير:** حيث إن عددًا كبيرًا من التصاوير مصادر الدراسة كانت قد نزعت من أصل المخطوط، الأمر الذى تطلب جهدا كبيرا لتحديد إلى أي المخطوطات تنتمى تلك التصاوير، وتحديد ترتيبها في المخطوط، إضافة إلى ذلك أن بعض هذه التصاوير محفوظة في متاحف عالمية ولم تكن منشورة في مراجع متخصصة، فضلًا عن أن بعضها لم يُعلم مكان حفظه ولم ترد عنه أي معلومات إلا في ثنايا المراجع المتخصصة دون أن يُعلم أين مكان حفظها، بسبب أنها بيعت في مزادات شركات متخصصة في بيع التحف والأعمال الفنية، الأمر الذي أخذ وقتًا في الوصول إليها والحصول على إذن نشرها.

أهم مصادر الدراسة:

وقد اعتمدت في هذا البحث على عدد من المصادر المعاصرة لفترة الدراسة، منها مصادر فارسية مخطوطة ومطبوعة، سواء في لغتها الأصلية أم مترجمة إلى العربية والإنجليزية، إضافة إلى المراجع المتخصصة في التصوير المغولي الهندي أو التصوير الإسلامي، وأغلبها كتب باللغة الإنجليزية، **وفيما يلي ذكر الأهم والأكثر صلة من بين المصادر والمراجع بموضوع البحث:**

أ- المخطوطات الفارسية:

-مثلت هذه المخطوطات المصدر الرئيس والأساس الأول الذي قامت عليه هذه الدراسة، فهي النسخ التي تنتمي لها تصاوير "أكبر نامه"، والمجلد الأخير منه "آئين أكبري"، وقد شكلت تصاوير نسخ كل منهما نماذج الدراسة في هذا البحث.

١) علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه،** جـ ٢، وقسم من جـ٣ في مجلد واحد، مخطوط محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت في لندن (Victoria and Albert Museum, London)، برقم (J. M. 1896)، تحتوي (١١٧) تصويرة، مؤرخة بـ (٩٩٨هـ/١٥٨٩م).
٢) علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه،** جـ١، مخطوط محفوظ بالمكتبة البريطانية في لندن (British Library, London)، برقم (OR. 12988)، تحتوي (٤١) تصويرة، مؤرخة بـ (١٠١١ – ١٠١٤هـ/١٦٠٢ – ١٦٠٥م).
٣) علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه،** جـ ٢، وقسم من جـ٣، مخطوط محفوظ بمكتبة تشيستر بيتي في دبلن (Chester Beatty Library, Dublin)، برقم (Ms.3)، تحتوي (٦١) تصويرة، مؤرخة بـ (١٠١١ – ١٠١٤هـ/١٦٠٢ – ١٦٠٥م).
٤) علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري،** جزءان، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية، برقم (٥٠ – تاريخ فارسي)، يحتوي (٤) تصاوير لأسلحة وحُلي مغولية هندية، مؤرخ بـ (١٢٢٥هـ/١٨١٠م).

ب- المصادر الفارسية:

-وتشتمل على التحقيقات المعدة بنشراتها المختلفة للنص الفارسي لكتاب **"آئين أكبري"** الذي يمثل المجلد الأخير من **"أكبر نامه"،** وقد اعتمدت عليها في ضبط رسم كثير من الكلمات والمصطلحات المتصلة بمظاهر الحضارة التي تم دراستها في البحث، إضافة لاشتمالها على أشكال

رسوم توضيحية مخرجة بشكل جيد ودقيق، بعضها مستخرجة من المخطوطات الأصلية التي اعتمدت عليها هذه التحقيقات، وأخرى من صنع المحقق نفسه. فضلًا عن أن مقدمات هذه التحقيقات شكلت الوسيلة الرئيسية للتعرف على النسخ المخطوطة من آئين أكبري الذي تطلبته الدراسة.

١) علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، تحقيق: سير سيد أحمد، جزء واحد، جامعة عليگره الإسلامية، عليگره، الهند، ط/١، ١٨٥٥م، ط/٢، ٢٠٠٥م

٢) علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، تحقيق: هـ. بلخمن، جزءان، الجمعية الآسيوية بالبنغال (Asiatic Society in Bengal)، صحافة البعثة البابوية (Baptist Mission Press)، كلكتا (Calcutta)، ١٨٦٧ – ١٨٧٧م.

ج- المصادر الفارسية المعربة:

بعض من المصادر الفارسية المعربة التي سهلت ويسرت كثيرًا من عملية البحث وجمع المعلومات، ودراسة الموضوع، وعلى رأسها الترجمة العربية لكتاب "أكبر نامه" الذي شكل الأداة الرئيسية في كتابة هذا البحث، ولا أبالغ إن قلت إنها أحد الوسائل التي لولا توفرها ما تمكنت من إنجاز هذ البحث، فجزى الله من قاموا بترجمته خير الجزاء.

١) جهانكير: **توزك جهانكيري أو مذكرات جهانكير**، ترجمه من النص الأصلي باللغة الفارسية: ألكسندر رودجرز، وترجمه إلى العربية: هالة الحلو، جنيفر البري، موريال ضو، جزءان، ط/١، دار الكتب الوطنية، هيئة أبي ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، ٢٠١٢م.

- **كتاب مذكرات جهانجير:** مذكرات ابن السلطان أكبر وخليفته على العرش، وهي سرد تاريخي في شكل مذكرات، ولقد عاصر جهانجير كثير من أحداث عهد والده، وكان فاعلًا في الربع الأخير منه، وكان هو من مر باغتيال أبي الفضل ابن المبارك مؤلف كتاب أكبر نامه، وقد استفدت منه فيما يخص رواية الاغتيال.

٢) علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه، تاريخ أكبر مع سرد عن أسلافه**، ترجمه من النص الأصلي باللغة الفارسية: هنري بيفردج، ترجمه إلى العربية: أنجليك بعينو، زينب منعم، ريتا الخوري، موريال ضو، ثلاثة أجزاء، ط/١، دار الكتب الوطنية، هيئة أبي ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، ٢٠١٣م،

- الترجمة العربية لكتاب "أكبر نامه" لأبي الفضل ابن المبارك، وهذه الترجمة كانت من نعم الله علي التي لم أكن أعلم بوجودها إلا بعد التسجيل للماجستير، وقد يسرت لي كثير من المراحل الهامة في البحث والنتائج الدقيقة التي لم أكن لأصل إليها، أو على الأقل لأخذت وقتًا وجهدًا كبيرًا، فجزى الله القائمين علي مشروع ترجمته وأمثاله من الكتب خير الجزاء. والكتاب من ثلاثة أجزاء في مجلدين، ويتناول الفصل الأول من الباب الأول من هذه الدراسة التعريف بهذا المصدر المهم تفصيلًا.

٣) الهروي: نظام الدين أحمد بخشي الهروي: **طبقات أكبري أو المسلمون في الهند من الفتح العربي إلى الاستعمار البريطاني**، نقله من الفارسية أحمد عبد القادر الشاذلي، ثلاثة أجزاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٥م.

-

د- المصادر الفارسية المترجمة إلى الإنجليزية:

وتمثل أهم المصادر الفارسية المعاصرة لعهد السلطان أكبر أو القريبة من عهده مترجمة إلى الإنجليزية من قبل المستشرقين، أحدها له أكثر من ترجمتين بنشرتين مختلفتين، وكانت أساسًا مهمًا

لاستكمال هذه الدراسة بجانب المصادر الفارسية المترجمة إلى العربية، وعلى الرغم من صعوبات الترجمة والوقت الكثير الذي تستغرقه إلا أنها كانت بديلًا سهلًا مقارنة باللغة الفارسية سواء من ناحية الوقت أو المادة.

1) Allami, Abul fazl; **The Akbarnama**, 3 Vols, translated by H. Beveridge, The Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 2000.

الترجمة الإنجليزية لكتاب أكبر نامه، وقد شكل أهمية كبيرة في هذه الدراسة، حيث اعتمدت عليه في التأكد من صحة الترجمة العربية لكتاب أكبر نامه، من خلال المقابلة بينهما في المواضع التي اقتبستها من أكبر نامه في فصلي الدراسة الوصفية للتصاوير. والكتاب من ثلاثة أجزاء في ثلاثة مجلدات. وقد عرفت بالكتاب تفصيلًا في الفصل الأول من الباب الأول من هذه الدراسة.

2) Allami, Abul fazl; **The Ain-I-Akbari**, 3 Vols, translated by H. Blochmann and H. S. Jarrett, The Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1873 – 1896.

- كتاب "آئين أكبري": الترجمة الإنجليزية لكتاب "آئين أكبري" ومعناه دستور أكبر، أو نظام أكبر في الحكم، وهو أهم مصدر قامت عليه هذه الدراسة، حيث إنه يصف دولة أكبر حكومة وشعبًا، ويحتوي على توثيق لكثير من مظاهر الحضارة في عهد السلطان أكبر. ويمثل هذا الكتاب المجلد الأخير من كتاب أكبر نامه. والكتاب من جزئين في ثلاثة مجلدات. وقد عرفت بالكتاب تفصيلًا في الفصل الأول من الباب الأول من هذه الدراسة.

3) Al-Badaoni, Abdu-L-Qadir Ibn-I-Muluk Shah; **Muntakhabu-U-Tawarikh**, 3 Vols, translated by G. Ranking, W. Lowe & W. Haig, Academica Asiatica, Patna, India, 1960.

- منتخب التواريخ: ثاني أهم مصدر في عهد السلطان أكبر من الناحية التاريخية السردية، ومؤلفه عبد القادر بداوني عالم فقيه، وكان أحد أعضاء البلاط، لكنه على الرغم من ذلك خالف أراء السلطان أكبر الدينية، وسياساته التي ترتبت عليها، فضلًا عن اتهامه لأبو الفضل بن المبارك بأنه وعائلته سبب زيغ السلطان، ولهذا يشكل كتابه أهمية خاصة فيما يتعلق بكونه رواية صادرة من مختلف مع السلطان، على عكس كتاب أكبر نامه الذي ألفه صديق السلطان ووزيره. والكتاب في ثلاثة مجلدات، اختص الثاني منها بسرد أحداث عهد اكبر، بينما اختص الثالث بالترجمة لأشهر أعيان عهده.

4) Elliot, H. S. & Dowson, John; **History of India as Told as by Its Own Historians,** 8 Vols, London, 1867 – 1877.

-كتاب "تاريخ الهند كما رواه المؤرخون المسلمون" لمؤلفيه إليوت وداوسون، أحد أهم المراجع في دراسة تاريخ الهند على الإطلاق، وذلك لأنه عبارة عن ترجمة لكثير من مصادر تاريخ الإسلام في الهند، وقد خصص كل جزء لمصادر فترة تاريخية معينة، وقبل ترجمة الجزء الذي حدده من المصدر يقدم بتعريف لمؤلفه ونقد مادته، واستفدت منه في التعريف بأبي الفضل ونقد محتوى كتاب أكبر نامه.

5) Jahangir; **The Tuzk-I- Jahangir or Memoirs of Jahangir**, 2 Vols, translated by Alexander Rogers, Edited by Henry Beveridge, Munshiram Manoharlal, Delhi, India, 2003.

- **مذكرات جهانجير:** هي الترجمة الإنجليزية عن النص الفارسي لمذكرات جهانجير ابن السلطان أكبر وخليفته على العرش، وقد اعتمدت على هذه الترجمة في المقابلة مع الترجمة العربية قبل الاقتباس من الأخيرة للتأكد من عدم وجود سقط أو خلل في الترجمة.

6) Jahangir; **The Jahangirnama, Memoirs of Jahangir**, **Emperor of India**, Translated, edited, and annotated by: Wheeler M. Thackston, Washington, Smithsonian Institution, 1999.

- **مذكرات جهانجير:** ترجمة أخرى لمذكرات جهانجير، وقد استفدت من هذه الترجمة تفاصيل أكثر عن حادثة الاغتيال، نقلها المترجم في مقدمة الترجمة عن مذكرا أخرى لجهانجير دونها أحد رجال بلاطه بأمر منه.

7) Khan, Nawab Samsam-Ud-Daula & Abdul Hayy; **The Maathir-Ul-Umara**, 2 Vols, translated by H. Beveridge, The Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1941, 1952.

-كتاب مآثر الأمراء: لصاحبه نواب صمصام الدولة، وابنه عبد الحي الذي أكلمه من بعده، هو مصدر متأخر في نهاية العصر المغولي، وهو كتاب تراجم لأهم وأشهر أعيان وأمراء وقادة الدولة المغولية منذ تأسيسها، وهو فريد في بابه من ناحة كونه جامعًا للتراجم في موضع واحد، وقد اعتمد على المصادر التاريخية للعهد المغولي بشكل رئيس.

ه- المراجع الإنجليزية:

تعد هذه المراجع من أهم ما اعتمدت عليه، إذا قد مثلت مصدرًا للحصول على كثير من تصاوير نسخ أكبر نامه، وفيما يلي بيان للصلة الدقيقة التي ربطت كل منها بهذه الدراسة:

1) Arnold, (T. W.), and Wilkinson, (J.V.S.). **The library of A. Chester Beatty: a catalogue of the Indian miniatures**. [London]: Priv. print. by J. Johnson at the Oxford university press: and pub. by E. Walker, Ltd., 1936.

هو أول وأقدم كتالوج لتصاوير المخطوطات المغولية الهندية المحفوظة بمكتبة تشيستر بيتي في دبلن، وقد نُشر فيه عدد لا بأس به من تصاوير نسخة أكبر نامه الثانية التي تحتفظ بها المكتبة، وكان وسيلة رئيسة للحصول على هذا العدد الجيد من التصاوير في مرجع واحد.

2) Beach, Milo Cleveland: **The Imperial Image: Paintings for The Mughal Court**, Washington, DC, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1981.

أمدني هذا المرجع المهم بعدد من تصاوير أكبر نامه المنزوعة والمحفوظة في (Freer Gallery of Art) (معرض فرير الفني)، إضافة إلى قائمة مهمة جدًا باللوحات المنزوعة من أكبر نامه الأولى ومواضعها التقريبية من المخطوط التي تنتمي إليه، وأرقام صفحات النص الذي تصوره في الترجمة الإنجليزية -هي القائمة الوحيدة من نوعها-، وقائمة أخرى بتصاوير منزوعة من أكبر نامه الثانية ومواضعها التقريبية من المخطوط الأصلي وأرقام صفحات النص الذي تصوره التصاوير في الترجمة الإنجليزية.

3) Crill, Rosemary; Stronge; Susan & Topsfield, Andrew: **Arts of Mughal India: studies in honour of Robert Skelton**, London: Victoria & Albert Museum ; Ahmedabad, India: Mapin Publishing، 2004.

يشتمل هذا المرجع المهم على البحث المنشور -على حد علمي-الوحيد الذي استفاض في دراسة وتعريف مخطوطة أكبر نامه الثالثة، فضلاً عن نشره اغلب تصاويرها التي يصعب الوصول إليها بسبب كونها محفوظة في مجموعات فنية خاصة.

4) Leach, Linda: **Mughal and other Indian paintings from the Chester Beatty Library**, 2 vols. London: Scorpion Cavendish, 1995.

هو أحدث كتالوج لتصاوير المخطوطات المغولية الهندية المحفوظة في مكتبة تشيستر بيتي، وقد زاد عن الكتالوج القديم المذكور عاليه بنشر بعض التصاوير الإضافية، إضافة لذلك فقد أفادني كثيرًا في الوصول لعدد كبير من التصاوير المنزوعة من أكبر نامه الثانية من خلال قائمة أعدها بذلك، حيث شملت التحديد التقريبي للتصاوير في المخطوط ، إضافة لتحديد أرقام صفحات النص الذي تصوره كل لوحة في الترجمة الإنجليزية لأكبر نامه، فضلًا عن إرشادي إلى كتالوجات المزادات الفنية الخاصة بشركة سوثبي للمزادات الفنية وتجارة العاديات والتي كانت سببًا في إثراء هذا البحث بعدد معتبر من التصاوير التي تُدرس لأول مرة

5) Носов, Константин С.: **Традиционное оружие Индии**, Эксмо, Москва, 2011.

- كتاب الأسلحة التقليدية في الهند" مرجع روسي عن الأسلحة التقليدية في شبه القارة الهندية، وقد نشر تصويرة مزدوجة من أقدم نسخة مخطوطة من المجلد الأخير من أكبر نامه، المعروف بآئين أكبري، مؤرخة بـ (١٠٣١هـ/١٦٢١م)، أي بعد عهد السلطان أكبر بخمسة عشر عامًا. وتصور هذه اللوحة (٣٤) نموذجًا من أسلحة الجيش المغولي الهندي.

6) Verma, Som Prakash: **Mughal painters and their work: a biographical survey and comprehensive catalogue**, Delhi: Oxford University Press, 1994.

- كتاب "**الفنانون المغول وأعمالهم**": كتاب لأحد أهم أعلام تخصص التصوير المغولي الهندي سوما براكاش فيرما، وقد أفادتني مؤلفاته وأفكاره كثيرًا، وبالنسبة لهذا الكتاب فقد تعرفت من خلاله على كل ما يمكن معرفته معلومات عن المرسم المغولي من معلومات على مدار تاريخه، وبخاصة آلية العمل وتفاصيله، والخلفية الثقافية والاجتماعية للفنانين.

7) ---------------------------: **Interpreting Mughal painting: essays on art, society, and culture**, New Delhi: Oxford University Press, 2009.

-كتاب "**تأويل التصوير المغولي الهندي**": من مؤلفات سوما براكاش أيضًا، وهو كتاب مهم جدًا في فلسفة التصوير، ويعطي تطبيقات متعددة لفكرة المصادر التصويرية، وبخاصة تصاوير المخطوطات المغولية الهندية، وقد استفدت منه كثيرًا في هذا الجانب.

و- الدوريات العلمية الأجنبية:

هي مجموعة من الأبحاث المحكمة التي شكلت دعامة مهمة في استكمال الدراسة واكتشاف جديد، حيث قدمت البحوث رقم (١، ٣، ٤، ٦) معلومات تفصيلية عن نسخة أكبر نامه الأولى لم أجدها في غيرها من المراجع، وبخاصة ما يتعلق بدراسة المخطوط نفسه ورقًا وتصاويرًا. بينما أمدني المقال

رقم (٥) بأحد تصاوير أكبر نامه الثالثة إضافة لمعلومات تفصيلية دقيقة مهمة أفادتني في التعرف على الناجي من تصاوير النسخة الثالثة. أما البحث رقم (٢) فهو البحث العلمي الوحيد الذي نشر تصويرة أكبر نامه التي اعتمدت عليها في إثبات وجود نسخة ملكية رابعة من مخطوط أكبر نامه.

1) Beveridge, H.: **Note on an Illuminated Persian Manuscript**. The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, (Apr., 1905), pp. 365-366. Published by: Cambridge University Press.

- مقال "ملاحظة على مخطوطة فارسية مزوقة": كتبه هنري بيفردج مترجم كتاب أكبر نامه من الفارسية إلى الإنجليزية، ويسجل في هذا المقال الصغير مجموعة ملاحظات حول نسخة مخطوطة أكبر نامه الأولى قبل أن تسمى بهذا الاسم، حيث كانت أحد النسخ التي اعتمد عليها في ترجمة الكتاب، دارت ملاحظاته حول اعتقاده بانها النسخة الملكية الشخصية لسلطان أكبر، كما علق أيضًا على بعض التصاوير التي حوتها هذه النسخة.

2) Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar: The Melbourne Hamza-Nama and Akbar-Nama Paintings**, Art Journal 22, No. 22, pp. 25 – 41, Council of Trustees of the National Gallery of Victoria, 1982. Published on: (https://www.ngv.vic.gov.au/essay/mughal-painting-under-akbar-the-melbourne-hamza-nama-and-akbar-nama-paintings/)

-بحث منشور بعنوان "التصوير المغولي في عهد أكبر، مخطوطة حمزة نامه في متحف ميلبورن، وتصاوير أكبر نامه": وهو البحث الوحيد المنشور الذي نشر تصويرة "أكبر نامه الرابعة"، وعلى الرغم من مقارنته لهذه التصويرة بمثيلاتها في الموضوع الذي تصوره في بنسخة أكبر نامه الأولى، إلا أنه فيما يبدوا لم يطلع على التصاوير المنزوعة من نسخة أكبر نامه الثانية، ولهذا لم ينتبه إلى أن هذه التصويرة من المفترض أن تكون منسوبة إلى نسخة رابعة من أكبر نامه من عهد أكبر.

3) Khan, Ahmad Nabi: **An Illustrated Akbarnāma Manuscript in the Victoria and Albert Museum**, London. East and West, Vol. 19, No. 3/4 (September-December 1969), pp. 424-429. Published by: Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO).

- بحث عنوانه: "نسخة أكبر نامه مزوقة بالتصاوير في متحف فيكتوريا وألبرت": البحث هو أهم بحث منشور وقفت عليه يتناول بالوصف والدراسة هذه النسخة المشهورة من نسخ أكبر نامه أي أكبر نامه الأولى، ولهذا كان الاعتماد عليه فيما يتعلق لدراسة وتوثيق هذه النسخة البديعة.

4) Okada, Amina: La "**Naissance de Tīmūr": une illustration inédite de l'Akbar-nāme, Arts Asiatiques**, Vol. 46 (1991), pp. 34-38, Published by: École française d'Extrême-Orient.

- بحث بعنوان "ولادة الأمير تيمور، صورة غير منشورة من أكبر نامه": على الرغم من أن هذه التصوير خارج نطاق الدراسة زمنيًا وجغرافيًا، إلا أن هذا البحث قد قدم تعريف بنسخة أكبر نامه الثانية، وبالتحديد الجزء المحفوظ في المكتبة البريطانية بلندن.

5) Ray, Simon: **Indian & Islamic Works of Art: THE ARRIVAL OF HUMAYUN IN THE CITY OF LAHORE**. Asian Art in London 2009, Published by: asianart.com, exhibitions on: (http://www.asianart.com/exhibitions/aalondon2009/8a.html)

-هو مقال منشور على الشبكة العنكبوتية، على أحد المواقع الإلكترونية المتخصصة في تجارة الفنون الآسيوية، ومنها فنون الهند المختلفة، ويمثل بالنسبة لهذه الدراسة ثاني أهم مرجع للتعريف والتعرف على نسخة أكبر نامه الثالثة، فضلًا عن نشره لتصويرة منها لم أقف عليها في أي مرجع متخصص قط، وإن كانت خارج نطاق نماذج الدراسة، وقد تعرفت من خلاله على المرجع المتخصص الوحيد الي درس أكبر نامه الثالثة، والذي أشرت إليه فيما تقدم.

6) Seyller, John: **Codicological Aspects of the Victoria and Albert Museum Akbarnāma and Their Historical Implications**, Art Journal, Vol. 49, No. 4, New Approaches to South Asian Art (Winter, 1990), pp. 379-387. Published by: College Art Association.

-بحث دقيق في علم المخطوطات، يدرس أكبر نامه الأولى من حيث كونها مخطوطة، فيدرس ورقها وتصاويرها، وغير ذلك مما يتصل بنقد المخطوطات، وقد استفدت منه جدًا فيما يتعلق بروايات تأليف كتاب "أكبر نامه" والمراحل التي مر بها.

ز- كتالوجات المزادات الفنية لشركة سوثبي (Sotheby's auction catalogues):

هي عبارة عن كتالوجات للمزادات الفنية التي تباع فيها تحف فنية مختلفة ومتنوعة من خلال شركة سوثبي الفنية (**Sotheby's**)، حيث كان يتم إعداد كتالوج تعريفي بالتحف الفنية المعروضة للبيع في المزادات المختلفة التي تعقد بشكل دوري، ولهذا مثلت هذه الكتالوجات أهم المراجع التي اعتمدت عليها، حيث أمدتني بعدد كبير من التصاوير المنزوعة من نسخ مخطوطات أكبر نامه المختلفة التي تم بيعها خلال هذه المزادات، وكثير منها لا يعرف مكان حفظها، أو أنه محفوظ في مجموعات خاصة غير متاحة على الشبكة، وهي أيضًا غير منشورة في مراجع متخصصة، ومن ثم فقد مثلت هذه الكتالوجات المصدر الوحيد تقريبًا للوصول إلى هذه اللوحات، وهي غير متاحة في مصر ولا على الشبكة العنكبوتية، إذ إن أحدث المزادات التي بيعت فيها لوحات منزوعة من أكبر نامه كانت في عام (٢٠٠٧م)، ولم يكن من سبيل للوصول إليها إلا بالمراسلة مع الشركة نفسها، وقد تكرمت الشركة بتصوير ما احتاج من تصاوير وصفحات من الكتالوجات وأرسلتها لي، مع شرط التعهد بذكر أنها كانت (مجاملة من شركة سوثبي الفنية)، ومن الجدير بالذكر أن أغلب التصاوير التي اشتملت عليها الكتالوجات غير منشورة في دراسات متخصصة -على حد علمي- إضافة إلى أن نشرها في الكتالوج كان مقترنًا فقط بتعريف عام بها دون دراسة عليها، ومن ثم فإن أغلب اللوحات التي حصلت عليها منهم تُدرس لأول مرة في هذا البحث، وقد كتبت ذلك في الدراسة الوصفية لكل تصويرة منها.

1) Sotheby's auction catalogues: London, **13th July, 1971.**
2) Sotheby's auction catalogues: London, **7th December, 1971.**
3) Sotheby's auction catalogues: London, **12th April, 1976.**

4) Sotheby's auction catalogues: London, **4th May 1977.**
5) Sotheby's auction catalogues: London, **3rd April, 1978.**
6) Sotheby's auction catalogues: Parke Bernet, **19th May 1982.**
7) Sotheby's auction catalogues: New York, **25th March 1987.**
8) Sotheby's auction catalogues: London, **3rd May 2001.**
9) Sotheby's auction catalogues: London, **28th April 2004.**
10) Sotheby's auction catalogues: London, **12th October 2005.**
11) Sotheby's auction catalogues: London, **24th October, 2007.**

ح- المواقع الإلكترونية الرسمية للمتاحف:

مثلت المواقع الإلكترونية الرسمية للمتاحف العالمية على الشبكة العنكبوتية وسيلة فعالة ورئيسة في الاطلاع والحصول على تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه المختلفة؛ حيث إن أغلب هذه المواقع تتيح ذلك، إضافة إلى إمكانية الحصول على نسخة مجانية من هذه التصاوير، وفي الغالب تكون النسخ المجانية ذات جودة مقبولة وجيدة، وعلى كل حال فقد اجتهدت في الوصول إلى هذه التصاوير في المراجع المتخصصة التي نشرتها كما سيظهر في الدراسة الوصفية من هذا البحث.

ولا يفوتني الإشارة إلى أني قد يُسر لي الحصول على إذن أغلب المتاحف التي راسلتها في نشر التصاوير التي أخذتها من على المواقع الإلكترونية الرسمية لها، وقد أثبت بيانات وتواريخ هذه المراسلات فضلًا عن تاريخ آخر زيارة للمواقع الإلكترونية الرسمية لكل منها، إضافة للتوثيق من المراجع المتخصصة التي نشرتها في كثير من الحالات.

أما المتاحف التي يُحفظ بها تصاوير من أكبر نامه لكنها لا تنشرها على الشبكة الإلكترونية مثل (مكتبة تشيستر بيتي في دبلن) فقد راسلتها كذلك، وقد تفضل بعضها بمنحي التصاوير المطلوبة بشكل مجاني بشرط التعهد بالإشارة إلى مجاملتهم، فضلاً عن أن بعضهم اشترط أن تكون هذه التصاوير في الطباعة النهائية غير ملونة وبمقاسات صغيرة. ومن ثم فقد أثّرت هذا البحث بعدد من التصاوير التي تنشر لأول مرة عالميًا على حد علمي.

ط- تجار الفنون ودور المزادات:

وقد كان لها أهميتها مثل المتاحف العالمية، وتم التعامل معها بنفس الطريقة التي اتبعتها مع هذه المتاحف، وقد أمدني أحدها بواحدة من تصاوير أكبر نامه الثالثة.

الدراسات السابقة:

ولا يفوتني الإشارة إلى الدراسات العلمية السابقة -الماجستير والدكتوراه- التي درست عهد السلطان أكبر تاريخيًا وحضاريًا، وتلك التي درست موضوعات حضارية من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية.

أ- الدراسات التاريخية والحضارية السابقة:

وقد تميزت الدراسة المقدمة عن هذه الدراسات التاريخية والحضارية المذكورة تاليًا في الاعتماد على مصدري أثري والتناول الجديد لفترة الدراسة من خلاله بالمقارنة مع المصادر التاريخية المعاصرة.

١) الشاذلي، أحمد عبد القادر: **الحياة الثقافية في بلاط السلطان جلال الدين أكبر**، ماجستير، قسم اللغات الشرقية، كلية الآدب، جامعة القاهرة، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

تميز معد هذا البحث باشتغاله باللغة الفارسية، الأمر الذي يسر له الاطلاع على كثير من المصادر التاريخية الفارسية عن تاريخ الإسلام في الهند، وقد تكونت هذه الرسالة من بابين، الأول عن الفتوحات الإسلامية في بلاد الهند إلى نهاية حكم السلطان أكبر، أما الباب الثاني فهو عن الحياة الثقافية في بلاط السلطان أكبر. وقد أفادتني في فهم جوانب تاريخية وحضارية عن بلاد الهند عمومًا وعهد السلطان أكبر خصوصًا.

٢) أحمد، نصير أحمد نور أحمد: **عصر أكبر سلطان الدولة الإسلامية المغُلِّية في الهند**، ماجستير، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٤م.

تميز صاحب هذه الرسالة أيضًا بميزة اللغة الفارسية، ما مكنه من الاطلاع على المصادر الفارسية المخطوطة والمطبوعة في صورتها الأصلية، وهي رسالة تاريخية بالأساس، حيث اشتملت على فصل واحد يمكن وصفه بالحضاري عنونه بـ "الأحوال الداخلية"، وقد تميزت بتسلسل الأفكار والأسلوب الواضح الجميل.

وقد استفدت من هذه الرسالة استفادة كبيرة في دراسة عهد أكبر تاريخيًا بشكل مفصل، وحضاريًا بشكل مجمل نظرًا لطبيعة الفصل الذي أجمله، لكنها كانت أول ما قرأت عن أكبر، وقد شكلت دليلًا ميدانيًا عن مصادر عهد أكبر، وقد أغنتني عن السؤال والتجوال، حيث إنه قام في ثبت المصادر والمراجع بالتعريف بكل مصدر اعتمد عليه ومحتواه وأهميته للدراسة في جمل قليلة بليغة. وله علي فضل كبير، وكان سببًا في حبي لهذا التخصص، فجزاه الله عني خير الجزاء.

٣) غانم، محمد فاتح رمضان: **دولة المغول في شمال الهند في عهد السلطان جلال الدين محمد أكبر (٩٦٣ ـ ١٠١٤ هـ / ١٥٥٦ م ــ ١٦٠٥ م)**، دكتوراه، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠٠٢ م.

رسالة صغيرة الحجم صفحاتها (٢٥٢)، وهي دراسة حضارية بالأساس، تكونت من فصول أربعة، الأول منها عن الحياة السياسية في عهد أكبر، بينما الفصول الثلاثة خُصصت للمظاهر الحضارية: الإدارية، والاجتماعية، والدينية. وهي دراسة مركزة جدًا، وأرى أنها تلخيصًا مركزًا جدًا لمصادر عهد أكبر، وبخاصة "آئين أكبري الذي اعتمد عليه الباحث بشكل رئيسيي في دراسة المظاهر الحضارية. وقد استفدت منها في فهم العصر تاريخيًا وحضاريًا.

٤) مرزوق، أحمد إبراهيم علي: **الحياة السياسية ومظاهر الحضارة في الهند في عهد السلطان جلال الدين محمد أكبر (٩٦٣ ــ ١٠١٤ هـ / ١٥٥٦ ــ ١٦٠٥ م)**، دكتوراه، قسم التاريخ، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، ٢٠٠٤م.

هي أيضًا رسالة دكتوراه، وهي دراسة حضارية أيضًا مثل التي تقدمت، وقد خصص الباحث الفصل الأول منها للحياة السياسية في عهد السلطان أكبر، بينما خصص بقية الفصول لمظاهر الحضارة في عهده، حيث خصص أحدها للتنظيمات الإدارية والمالية، وآخر عن الأوضاع الاقتصادية للهند، وثالث عن الحياة الاجتماعية، والأخير عن الحياة الثقافية. وقد أفدت منها أيضًا في فهم عهد السلطان أكبر تاريخيًا وحضاريًا.

وأضاف بحثي توثيقًا إضافيًا لكل الجوانب المشتركة بيني وبين هذه الرسائل، وذلك من المعلومات التي قدمتها التصاوير في هذه الجوانب. وقد زدت عليهم في الفصل الأول من رسالتي، حيث إنهم لم يتطرقوا إليه.

ب- الدراسات السابقة عن التصوير المغولي الهندي:

- **الدراسات الأجنبية**:

الرسائل العلمية الأجنبية: يُسر لي العثور على ثلاث رسائل علمية درست تصاوير نسخ أكبر نامه الأولى والثانية بشكل رئيسي.

1) Verma, Som Prakash: **The Art and Material Culture as Represented in The Paintings of Akbars Court, A Study based on six selected manuscripts: Akbarnama; Anwar-i-Suhaili; Tuzuk-i-Baburi, Diwan-i-Hafiz; Raznama and Tarikh-Khandan -i- Timria,** Doctor of Philosophy, Aligarh Muslim University, November 1972.

<u>الترجمة:</u> فيرما، سوم براكاش: **"الفن والمظاهر الثقافية المادية كما ظهرت في تصاوير عهد السلطان أكبر، دراسة مبنية على ست مخطوطات مختارة، أكبر نامه، أنواري سهيلي، توزك بابري، ديوان حافظ، رزنامة، تاريخ خنداني تيموريا"**، رسالة دكتوراه، جامعة عليگره الإسلامية، دولة الهند، ١٩٧٢م

وهذه الرسالة -على حد علمي- أول رسالة علمية حاولت دراسة المظاهر الحضارية من خلال تصاوير المخطوطات المغولية الهندية، وقد أصبح معدها من أعلام المتخصصين في التصوير المغولي الهندي على مستوى العالم، وله عديد من الكتب النوعية في هذا المجال، وقد استفاد ومازال يستفيد منها الباحثون في مصر وعلى مستوى العالم، وقد أشرت لاثنين من مؤلفاته في المراجع الإنجليزية التي قامت عليها أفكار بحثي.

وكما يظهر من العنوان فإنه قد ركز على المظاهر المادية من الحضارة، لكن ليس كلها، وبالتحديد النقاط التالية: (الملابس والأحذية، الأسلحة والدروع، شارات الملك، الآلات الموسيقية، الأواني والتحف، الأدوات التقنية الحديثة، عامة الشعب).

وعلى الرغم من النقاط المشتركة (الأسلحة والدروع، وشارات الملك) إلا أن التناول مختلف بين بحثه وبحثي، حيث إن غاية بحثي هي محاولة دراسة المظاهر الثقافة الفكرية من الحضارة، وأي مظاهر مادية درستها فكان بهدف توظيفها لدراسة الجوانب الفكرية الثقافية. إضافة إلى أني قد ركزت

على تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه، بينما تطرق هو إلى ست مخطوطات متنوعة من بينها أكبر نامه، أي كانت جزئية عنده.

2) Levine, Deborah Brown: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA A study in History, Myth and Image,** Doctor of Philosophy (History of Art), The University of Michigan, 1974.

الترجمة: ليفين، ديبورا براون **"أكبر نامه متحف فيكتوريا وألبرت، دراسة في التاريخ والأسطورة والصورة"**، دكتوراة في الفلسفة، جامعة ميتشجان، الولايات المتحدة الامريكية، ١٩٧٤م.

وقد اطلعت على هذه الرسالة منذ وقت مبكر، وهي دراسة آثارية فنية بالأساس تبحث في فسلفة تصوير أكبر نامه والمصادر الأسلوبية الفنية التي قامت تصاويرها عليها وارتباطها وتعبيرها عن الثقافة السائدة في القرن (١٠هـ/١٦م)، ومقارنة هذه الجوانب مع مخطوطات تاريخية وأدبية أخرى من عهد السلطان أكبر.

وقد استفدت من هذه الرسالة في معرفة أنواع العلاقة بين نص الحدث والتصويرة التي تصوره في أكبر نامه؛ الأمر الذي أكد لي مدى أهمية النص المصور في فهم التصويرة واستنباط المعلومات، وإلا فمن السهل الوقوع فريسة للتضليل، كذلك استفدت من تحديدها النص الذي صورته (ثلاثًا وعشرين) تصويرة من تصاوير أكبر نامه الأولى؛ الأمر الذي سهل عليَّ استكمال تطبيق نفس الأمر على بقية التصاوير.

3) Sen, Geeti: **The Painting of the Akbar Nama as A Source of Historical Documentation**, A Doctoral Dissertation, The University of Calcutta, 1979.

الترجمة: سين، جيتي **"تصاوير أكبر نامه مصدرًا للتوثيق التاريخي"**، جامعة كلكتا، الهند، ١٩٧٩م.

وهذا البحث مميز جدًا، وفكرته نوعية مبتكرة، حيث إن الباحثة أصّلت في رسالتها لفكرة مصدرية تصاوير أكبر نامه بشكل عام، والتعامل معها على أنها رواية مصورة للحدث التاريخي بوجه خاص. واعتمدت في إثبات نظريتها بشكل رئيسي على المقارنة بين التصويرة ونص الحدث الذي تصوره، من أكبر نامه، ثم مقارنة النص نفسه بالنصوص المقابلة له في المصادر التاريخية المعاصرة. وانتهت فيما عرضته إلى التأكيد الجازم على صلاحية تصاوير أكبر نامه للتوثيق التاريخي.

ويختلف موضوعي عنها في أنه يتعامل مع تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه كمصدر للتوثيق الحضاري، ويجدر بي الإشارة إلى أن هذه الدراسة لم تطبق فكرتها إلا على (أربع وعشرين) تصويرة من تصاوير أكبر نامه الأولى، أما بحثي فقد قمت بتحديد النص الذي صورته كل تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه الداخلة في نطاق الدراسة، وهو الأمر الذي كنت قد انتهيت منه منذ شهور طويلة قبل أن أطلع على هذه الرسالة، لكنها بحق رسالة قيمة تفتح آفاقًا كبيرة لدارسي التصوير المغولي الهندي.

- **الدراسات العربية**:

١) البحيري، منى سيد على حسن: **التصوير الإسلامي في الهند تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، دكتوراه منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م.

٢) الشوكي، أحمد السيد محمد: **تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية، ماجستير، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار**، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

٣) بيومي، رحاب بيومي عبد الحافظ: **زخارف أطر تصاوير المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية مقارنة**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.

٤) القطري، أمل عبد السلام السيد: **البحر في التصوير المغولي الهندي دراسة فنية أثرية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.

٥) الشيخة، ماجدة علي عبد الخالق: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.

٦) حسين، صالح فتحي صالح: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، دراسة أثرية فنية، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٤٣٣هـ/٢٠١٣م.

٧) عبد السلام، محمد أحمد محمد: **السجاد المغولي الهندي من خلال التحف الباقية وتصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، ماجستير، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م.

٨) القطري، أمل عبد السلام السيد: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية مقارنة بالعمائر الباقية في الهند (٩٣٢-١٢٦٧هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)**، دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.

٩) عامر، أسماء سليم إبراهيم حسن: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي في عصر الإمبراطور جلال الدين أكبر في الفترة (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م) دراسة آثارية فنية**، ماجستير، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٦هـ/٢٠١٤م.

١٠) عثمان، ممدوح حسن محمد علي: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي والمدارس المحلية المعاصرة دراسة فنية**، دكتوراه، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م.

١١) هنداوي، رانيا عمر علي: **الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.

١٢) يوسف، إسراء صلاح الدين محمود: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية (٩٣٢-١٢٧٤هـ/١٥٢٦-١٨٥٨م) دراسة أثرية فنية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي، ١٤٣٥هـ/٢٠١٣م.

١٣) القطري، أمل عبد السلام السيد: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند (٩٣٢-١٢٧٣هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)**، مجلة اتحاد الآثاريين العرب، جـ ١٨، العدد ١٨، ص ١٧٥ ـ ٢٠٩، ٢٠١٧م.

تمثل هذه الرسائل العلمية أغلب الدراسات السابقة التي تمت في مجال التصوير المغولي الهندي، ويلاحظ أن أكثرها يتناول موضوعات حضارية من خلال التصاوير لكن كدراسة أثرية فنية، وقد اشتملت على تصاوير من نسخ مخطوطات أكبر نامه المختلفة، وقد بذل فيها أصحابها جهدًا كبيرًا.

وتتمثل الجوانب المشتركة بيني وبين هذه الدراسات **أولًا:** في الموضوعات التي مثلتها بعض الدراسات، ثم **ثانيًا:** تصاوير أكبر نامه المشتركة بيني وبينهم. إلا أن هذا الاشتراك لا يؤثر على أصالة وجدة موضوعي في مقابلة هذه الدراسات، وذلك للأسباب التالية:

- أن هذه الدراسات تناولت التصاوير المغولية الهندية من الناحية الأثرية الفنية، وركزت على الأساليب الفنية المستخدمة في التصوير.
- أن الموضوعات التي تناولتها هذه الدراسات من خلال التصاوير شملت العصر المغولي كله وليس عهد السلطان أكبر بالتحديد.
- أن هذه الدراسات لم يعتمد أغلبها على أي مصدر مغولي هندي أصلي في دراسة المظاهر الحضارية التي تناولوها خلال الدراسة التحليلية لها، بل إن بعضها اعتمد في دراسة الموضوع على مصادر لا تنتمي للعصر المغولي الهندي لا زمنيًا ولا حتى جغرافيًا؛ الأمر الذي يؤدي إلى خلل كبير في مخرجات هذا البحوث. ويستثنى من البحوث السابقة البحوث التي تناولت موضوعات أثرية من خلال تصاوير المخطوطات المغولية الهندية مع مقارنتها بما بقي من آثار مادية منها، مثل رسائل رقم (٣، ٧، ١٠) حيث إن المصادر الرئيسية دراسة الموضوعات التي مثلتها هذه الدراسات هي العمائر الباقية والتحف الفنون، بعكس الموضوعات الأخرى التي تناولت موضوعات دينية أو اجتماعية أو عسكرية، فكانت العمدة في دراسة موضوعاتها المصادر التاريخية المعاصرة لموضوع الدراسة.
- أما بالنسبة للوحات المشتركة بين بحثي وهذه الدراسات السابقة، فعلى قلتها بالمقارنة مع العدد الكلي للوحات في كتالوج البحث الحالي؛ إلا أنه تقريبًا لم تخل دراسة سابقة من الوقوع في خطأ بخصوص الموضوع الذي صورته بعض هذه التصاوير، ما يؤدي إلى التحديد الخاطئ للسياق الذي يشكل إطار وصف اللوحة والاستدلال بها فيما بعد في الدراسة التحليلية، حيث يترتب عليه تضليل الباحث خلال تفكيكه لمفردات التصويرة وفك عناصرها، الأمر الذي قد يؤدي إلى خلل في الدراسة الوصفية للتصويرة؛ ومن ثم الخطأ فيما يتعلق بهذه التصويرة في الدراسة التحليلية من مُخرجات ونتائج.
- كذلك نسبت بعض هذه الدراسات السابقة تصاوير إلى أكبر نامه، وهي ليست من أكبر نامه.
- أن هذه الدراسات قد استوفت دراسة التراث المادي من الحضارة أو الآثار ممثلة في العمارة والفنون التطبيقية، من خلال التصوير المغولي الهندي عمومًا، ومن خلال التصاوير العديدة المشتركة بيني دراستي ودراستهم ثانيًا، وعلى رأس هذه الدراسات بحوث " **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية مقارنة بالعمائر الباقية في الهند (٩٣٢-١٢٦٧هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)**"، و" **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية** "، و" **السجاد المغولي الهندي من خلال التحف الباقية وتصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية** "، والتي كما يظهر اعتمدت المقارنة بين رسوم هذه الجوانب في التصوير وبين الآثار المادية الباقية، سواء في جانب العمائر الباقية، أم في جانب الفنون والتحف التطبيقية الباقية. هذا فضلًا عن أن أغلب الدراسات الأخرة قد تناولت هذه الموضوعات الأثرية في التصاوير نماذج الدراسة المختلفة التي تناولها. وهذا جانب لا تشترك في دراستي معهم من قريب ولا بعيد.

- أخيرًا، فإنه على الرغم من كثرة هذه الدراسات؛ إلا أنه ما زالت هناك مظاهر حضارية أخرى تحتاج للدراسة من خلال التصاوير، لكن أغلبها يدخل في إطار نظم الحكم والإدارة والتشريع، والحياة الفكرية والثقافية، والمجتمع.

ومن ثم فإن هذه الدراسات السابقة في التصوير المغولي الهندي لا تؤثر على أصالة وجدة البحث المقدم، بل إنه يكملها من الناحيتين؛ سواء إضافة جديد أم تصحيح معلومات، ومن ناحية أخرى يكمل المنهج السائد في دراسة التصوير المغولي الهندي عمومًا، والتصوير الإسلامي خصوصًا، وذلك سواء على مستوى الدراسة الوصفية للتصاوير أم الدراسة التحليلية.

تقسيم الدراسة:

ولقد قسمت البحث مجلدين، يمثل المجلد الأول متن الدراسة، ويشتمل على مقدمة وتمهيد وبابين وخاتمة، ثم قائمة الأشكال، وقائمة اللوحات، ثم ثبت المصادر والمراجع. أما المجلد الثاني فيمثل كتالوج الأشكال والتصاوير التي هي نماذج البحث والدراسة، وفيما يلي بيانها:

المجلد الأول: متن الدراسة، وفيه:

- **المقدمة:**

فقد تناولت فيها تفسر عنوان البحث وبيان المقصود منه، ثم توضيح أهميته وأسباب اختياره، ثم ذكر منهجيته أو طريقة تناوله، ثم وضحت أهم الصعوبات التي واجهتني، ثم نوهت بأهم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها وأوجه ارتباطها بالبحث، ثم فصّلت في أمر الدراسات السابقة وعلاقة بحثي بها نقاط الاتفاق والاختلاف العامة بينها وبين بحثي وأثر ذلك على جدته وأصالته.

- **التمهيد: وهو بعنوان (عهد أكبر):** وذكرت في ملخصًا للحياة السياسية في عهد أكبر.
- **الباب الأول: وهو بعنوان (دراسة توثيقية وصفية لتصاوير أكبر نامه):** وقد قسمته إلى ثلاثة فصول كما يلي:

١) **الفصل الأول: التعريف بكتاب أكبر نامه ومؤلفه:** وقد قسمته مبحثين، تناولت في الأول منهما التعريف بـ "أبي الفضل بن المبارك" مؤلف كتاب "أكبر نامه" ومجلده الأخير "آئين أكبري"، حيث ذكرت أصله ونشأته، ثم التحاقه ببلاط السلطان أكبر، وطبيعة الدور الذي لعبه في البلاط إلى أن صار صديق السلطان وأقرب المقربين منه، ثم ذكرت مآثره وأهم مؤلفاته وبخاصة كتاب أكبر نامه ومجلده الأخير "آئين أكبري"، ثم ختمت هذا المبحث بذكر ملابسات اغتياله والنهاية المفاجئة التي ختمت بها حياته. أما المبحث الثاني: فقد تناولت فيه التعريف بكيفية تأليف أبي الفضل لكتابه "أكبر نامه" والمجلد الأخير منه "آئين أكبري"، ومصادره ومنهجه ومحتوياته، والظروف التي أحاطت به أثناء عملية التأليف. ثم قمت بالتعريف بالنسخ المخطوطة من أكبر نامه وآئين أكبري التي أمكن جمعهما، وتأريخ كل منها والتصاوير التي اشتملت عليها، وأماكن حفظها.

٢) **الفصل الثاني: دراسة توثيقية وصفية لتصاوير مخطوطة أكبر نامه الأولى:** وقد قدمت فيه بتوطئة بينت فيها العدد الكلي لتصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه وآئين اكبري التي أمكن التوصل إليها، وعدد الذي يدخل منها في نطاق الراسة، ثم بينت المنهجية التي اتبعتها في دراسة ووصف اللوحات المحددة كنماذج دراسة. **يلي التوطئة:** الدراسة الوصفية لتصاوير نسخة مخطوط أكبر نامه الأولى

المحفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن المعروفة بـ "أكبر نامه الأولى" وفق المنهج المحدد في التوطئة وعددها (١٢٢) تصويرة. وذلك من أجل تحديد المظاهر الحضارية في كل تصويرة وما تمدنا به من معلومات.

٣) **الفصل الثالث: الدراسة توثيقية وصفية لتصاوير مخطوطات أكبر نامه وآئين أكبري الأخرى:** وفيه الدراسة الوصفية لتصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه الأخرى، وهي: أكبر نامه الثانية، وأكبر نامه الثالثة، وأكبر نامه الرابعة، وأكبر نامه الخامسة. ثم يأتي بعدها الدراسة الوصفية لتصاوير مخطوطات "آئين أكبري"، وهي أربع نسخ مخطوطة كما يلي: تصاوير نسخة مبكرة بتاريخ (١٠٣٠هـ/١٦٢١م)، ونسخ ثلاث أخرى متأخرة، أولها بتاريخ (١٢٢٥هـ/١٨١٠م)، وثانيها بتاريخ (ق١٢-١٣هـ/١٨م)، وثالثها (ق ١٣هـ/١٩م). وغاية هذا الفصل أيضًا تحديد الجوانب الحضارية التي ظهرت في هذه التصاوير وما قدمته من معلومات عن كل جانب منها.

- <u>**الباب الثاني:**</u> **وهو بعنوان (الدراسة التحليلية لجوانب الحضارة الإسلامية من خلال تصاوير أكبر نامه):** وقد تناولته في توطئة وثلاثة فصول، كما يلي:

١) **التوطئة:** وقد حاولت فيها تقديم تأصيل أكثر تفصيلًا عن تصاوير المخطوطات كونها مصدرًا، ثم محاولة بيان طبيعتها كمصدر وخصائص المعلومات التي تقدمها بالنسبة إلى المجالات الحضارية المادية والثقافية، وبيان ما أحسب أنه المنهجية التي لابد من اتباعها في استخلاص المعلومات من التصاوير بدقة وصحة. ثم بيان المنهج الذي اتبعته في الدراسة التحليلية للمظاهر الحضارية الظاهرة في التصاوير، وختمته ببيان الجوانب الحضارية التي ظهرت في التصاوير وما دخل منها في نطاق الدراسة

٢) **الفصل الأول: تصاوير نظام الحكم والإدارة:** وفيه ثلاثة مباحث، وهي كما يلي: <u>المبحث الأول منها:</u> فيه تناول لرسوم شارات الملك وعلامات السيادة حيث اشتمل على رسوم الشارات الملكية الخاصة، والأخرى العامة وما فيها من شارات مشتركة بين السلطان ونوابه مثل الأعلام، والنقّار خانه ومراسم عملها، والقور خانه ومراسم سيرها خلف السلطان ووقوفها حوله.

<u>أما المبحث الثاني:</u> فهو عن تصاوير مجالس السلطان ونوابه، حيث عرف بأنواع المجالس السلطانية، ومراسم انعقادها، وأنواع التحية الملكية، وهيئتها، ثم ذكر مجالس نواب السلطان وهيئتها. يلي ذلك تناول تصاوير الاستقبالات، وأنواعها، ومراسم كل منها. ثم تناول تصاوير تقديم الطاعة والولاء وما ظهر فيها من مراسم، ثم تناول تصاوير المفاوضات والاستسلام وأنواعها ومراسم كل منها.

<u>أما المبحث الثالث:</u> فهو عن تصاوير الجرائم والعقوبات، وقد ذُكر فيه تصاوير العقوبات السياسية، سواء عقوبات الإعدام وأمثلتها وما ظهر فيها من مراسم، أم العقوبات التأديبية وما ظهر فيها من مراسم. ثم بعد ذلك تناول تصاوير العقوبات غير السياسية وما ظهر فيها من مراسم، سواء عقوبات الإعدام منها وأمثلتها وما ظهر فيها من مراسم، أم العقوبات التأديبية وأمثلتها وما ظهر فيها من مراسم.

٣) **الفصل الثاني: تصاوير ورسوم الجيش والأسطول:** وهو في الأصل جزء من الفصل السابق، غير أن عدد صفحاته الكثيرة قد أوجد خللًا في التوازن بين الفصول، فأرشدني أساتذتي لفصل هذا الموضوع في فصل مستقل لتحقيق التوازن الذي يقتضيه منهج البحث التاريخي. وقد اشتمل على أربعة مباحث،

المبحث الأول: عن تصاوير ورسوم الجيش، وقد تناول أقسام الجيش ورتبه من خيالة وفيالة ومشاة بأنواعهم المختلفة، ثم بين رسوم الأسلحة والدروع الخاصة بالجيش المغولي الهندي في عهد السلطان أكبر.

أما المبحث الثاني: فهو عن تصاوير ورسوم الأسطول، وتناول رسوم السفن والمراكب وتحديد أنواعها على أساس الوظيفة التي ظهرت تؤديها، ثم بيان رسوم البحارة والملاحين، وذكر القائد المسؤول عن غدارة المواصلات النهرية والمعابر المائية، ثم بيان الضرائب التي فرضت على هذا القطاع من الدولة والجيش.

وبالنسبة للمبحث الثالث: فهو عن تصاوير المعارك الحربية للجيش والأسطول، وقد تناول تصاوير المعارك الميدانية المفتوحة، ثم تصاوير حصار القلاع والحصون، ثم تناول تصاوير المعارك النهرية، ثم الحديث عن مخرجات هذه المعارك من ممثلة في تصاوير الأسرى والغنائم.

وأخيرًا المبحث الرابع: فهو عن تصاوير ورسوم القوافل والمخيمات والمعسكرات، وفيه تناول تصاوير ورسوم القوافل ومكوناتها من حيوانات مختلفة ووسائل نقل كالعربات التي تجرها الحيوانات والهوادج، ثم الحديث إدارة الفراش خانه وطريقة نصب المخيمات والمعسكرات، ثم تناول تصاوير مخيمات الرحلات والصيد، ثم تناول معسكرات الجيش، ثم ذكر الوصف الدقيق للمخيمات والمعسكرات كما ذكره أبو الفضل من خلال رسمه التوضيحي وطريقة ظهورها في التصاوير.

٤) **الفصل الثالث: تصاوير ورسوم الحياة الاجتماعية:** وفيه ثلاثة مباحث، الأول منها: تناول تصاوير ورسوم المرأة، حيث بين رسوم الحرملك أو قطاع الحريم، وفيه يوضح نظامه الداخلي وأوضاع المرأة داخله، ثم يتناول تصاوير ورسوم المرأة خارج الحرملك والأنشطة التي مارستها، ثم الحديث عن رسوم المرأة في الحياة السياسية، وأمثلة ذلك ومدلول تصاوير المرأة في هذا الجانب.

أما المبحث الثاني: ففيه تصاوير ورسوم الأعياد والاحتفالات، ويتناول تصاوير الأعياد الدورية الثابتة، مثل عيد رأس السنة وعيد يوم التتويج، وتصاوير عيد الميلاد الملكي، ثم تناول تصاوير الاحتفالات غير الدورية، مثل احتفالات الزواج، والاحتفال بالمواليد الجدد، وتصاوير احتفالات الختان أو الطهور.

وبالنسبة للمبحث الثالث: ففيه تصاوير ورسوم التسلية والترفيه، وقد تناول تصاوير أنواع التسلية، كتصاوير الصيد بأنواعه، وما شمله من تصاوير الصيد للإمساك، وتصاوير الصيد للقتل. وأيضًا كتصاوير مصارعة الفيلة وترويضها، وكذلك رسوم الرياضات البدنية والألعاب الذهنية، مثل لعبة جوجان، وهواية تربية الحمام، ولعبة جوبر، ولعبة جندل مندل، ولعبة الشطرنج.

- **الخاتمة:** وقد ذُكر فيها أهم النتائج التي وصل إليها البحث.
- **الملاحق:** وتشتمل على قائمة باللوحات المشتركة بيني وبين الدراسات العربية السابقة في التصوير المغولي الهندي، وأرقام اللوحات التي تم الاستدراك عليهم فيها.
- **قائمة المصادر والمراجع:** وقد رُتبت فيها المصادر والمراجع التي قام عليها البحث.

أما المجلد الثاني، وهو كتالوج اللوحات والأشكال، وفيه:

١) **الأشكال:** وهي الأشكال التي تم استخراجها من تصاوير أكبر نامه مرتبة حسب الاستشهاد بها في الرسالة.

٢) **التصاوير:** وهي كل تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه، وآئين أكبري التي تم الاعتماد عليها في عمل هذه الدراسة، وقد تم تصنيفها بحسب نسخة المخطوط الذي تنتمي إليه ثم ترتيب نسخ

المخطوطات نفسها بحسب تاريخ الاكتشاف، باستثناء نسخ مخطوطات آئين أكبري التي رتبت نسخها على أساس تاريخ إنتاجها. ولم يكن من الممكن ترتيبها على أساس الموضوعات الحضارية التي ظهرت فيها، حيث إن ذلك مستحيل، والسبب أن موضوع البحث لم يحدد ابتداءً جانب حضاري معين يمكن ترتيب التصاوير على أساسه، فضلًا عن أن كل تصويرة تشتمل على معلومات عن أكثر من مظهر حضاري، فإذا رُتبت على أساس واحدٍ منها ظلت مشكلة وجود موضوعات مفرقة غير مرتبة.

ومن ثم كان لابد من ترتيبها وفق ترتيب منهجي يتسق أو يتفق مع طبيعة الدراسة وغايتها، ولا يتعارض مع ضابط العنوان. فكان السبيل الوحيد والأصلح. ثم يتم إعادة ترتيب الموضوعات الحضارية أثناء إجراء الدراسة الوصفية في مسودة خارجية تمهيدًا لتحليل كل منها على حده في باب الدراسة التحليلية، وقد نجحت هذه الطريقة، وفي الوقت نفسه ظهرت التصاوير مرتبة في تسلسل منطقي له معنى ودلالة.

وقد فرض علي هذا التقسيم ضرورة ترتيب تصاوير كل نسخة وفق ترتيبها الأصلي داخل المخطوط الذي تنتمي إليه، وبخاصة التصاوير المنزوعة التي شكلت عملية دمجها صعوبة بالغة محيرة، وزاد من صعوبة ذلك ضرورة تحديد النص الذي تصوره التصويرة ومقارنة عناصره بعناصر اللوحة من أجل التثبت من وحدة موضعهما ومن ثم التأكد أو ترجيح الموضع الصحيح لها بين تسلسل التصاوير داخل صفحات المخطوط.

وبعد فلا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان إلى مُشرفي الكريم الفاضل العالم الجليل، **سيادة الأستاذ الدكتور/ بكر محمود العشري**، أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية المتفرغ بقسم التاريخ والحضارة بكلية اللغة العربية بالمنصورة، على كل ما قدمه لي من عناية ورعاية ونصح وإرشاد لم يكن لهذه الرسالة أن تتم دونها، ورحابة صدر وطول بال وشفقة أب، فأسأل الله العلي القدير أن يجزيه عني خير الجزاء وأن يبارك في صحته وعمره وعافيته وكل ما يحب، وأن يوفقني تعالى لرد بعض جميله وفضله علي.

وأتقدم بعظيم شكري وتقديري وخالص عرفاني ووافر احترامي ومحبتي في الله، إلى مشرفي الكريم الفاضل والعالم الجليل سيادة الأستاذ الدكتور/ محمد علي عبد الحفيظ، أستاذ الآثار والحضارة الإسلامية بقسم التاريخ والحضارة بكلية اللغة العربية بالقاهرة، ووكيل كلية الدراسات العليا بجامعة الأزهر بالقاهرة، المعروف بباعه الواسع في مجال دراسات الآثار وحضارته في الهند؛ على كل ما قدمه لي من رعاية وعناية وتوجيه وإرشاد ونصح لم يكن لهذه الرسالة أن تتم دونها، وحلمه الواسع، وعلمه الغزير. فضلًا عن خلقه الراقي الراسخ التلقائي، وحيائه وكرمه وعطفه وحسن معاملته لكل من يتولى رعايته من طلاب العلم، وبحق ما أنا إلا أثرٌ ليده البيضاء عليَّ، وإني لأسأل الله العلي القدير الشكور أن يجزل له العطاء، ويجزيه عن كل ما قدمه لي ولكثير من طلبة العلم خير الجزاء، وأن يبارك في عمره وأهله وكل ما يحب، وأن يمتعه بالصحة والعافية، وأن يوفقني سبحانه وتعالى لرد بعض جميل إحسانه لي وفضله علي.

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان إلى **معالي الأستاذ الدكتور/ محسن سعد عبد الله ناصر**، أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية المتفرغ بقسم التاريخ والحضارة بكلية اللغة العربية بالمنصورة، والرئيس الأسبق والمؤسس لقسم التاريخ والحضارة الإسلامية بالكلية. على تفضله وتكرمه بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة، وتكبده مشقة القراءة، ولا شك عندي أن مناقشته تُثقل من ميزان

هذه الرسالة، وإني أدعو الله أن يمده بالصحة والعافية وطول العمر، وأن ينفعني بعلمه وحلمه، وأن يوفقني لأداء بعض فضله علي.

وأتقدم أيضًا إلى **سعادة الأستاذ الدكتور/ عبد الرحيم خلف عبد الرحيم،** أستاذ الآثار والفنون الإسلامية بقسم الآثار والحضارة بكلية الآداب بجامعة حلوان، بخالص الشكر والتقدير والعرفان والامتنان على تكرمه وتفضله بقبول مناقشة هذا العمل وتقييمه وإبداء ملاحظاته عليه، وتكبده مشقة وعناء السفر، ولا شك عندي أن مناقشته لهذه الرسالة تزيدها قيمة وثراءً، فأسأل الله ان يبارك فيه وفي علمه ويجزيه عن طلاب العلم خير الجزاء، وأن يوفقني لأداء بعض فضله علي.

ولقد طوقني أساتذة هذه اللجنة الموقرة مُشرفوها ومُناقشوها بإحسانهم لي وفضلهم علي ما حييت، وفي عنقي لهم منة أسأل الله أن يوفقني لرد بعضها في قابل الأيام.

وأتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى أخي في الله، ورفيقي في درب العلم، ودراسة تاريخ الإسلام وحضارته وآثاره، وصاحب فكرة البحث المقدم، ورفيقي في رحلة البحث فيه، **الباحث/ كريم كمال هلال** -باحث دكتوراه في الآثار والعمارة الإسلامية-؛ فقد استفدت منه عظيم الاستفادة، منهجًا وفكرًا وأسلوبًا، فأسأل الله العلي القدير أن يجزيه عني خير الجزاء، وأن يوفقه في مسيرته العلمية، وأن يتقبل منه علمه وعمله، وأن يرفع قدره في الدنيا والآخرة، وأن يوفقني لرد بعض جميله علي.

كما أخص **فضيلة الأستاذ الدكتور/ محمد نصر عبد الرحمن،** أستاذ التاريخ الإسلامي بقسم التاريخ والحضارة في كلية الآداب بجامعة عين شمس، والمُعار حاليًا بجامعة الملك فيصل في المملكة العربية السعودية، بخالص الشكر والتقدير والعرفان، على ما منحه لي من وقت وجهد وفكر، وتوجيهات وإرشادات خلال رحلة البحث خصوصًا، وفي مجال تاريخ وحضارة الإسلام في الهند عمومًا، فجزاه الله عني خير الجزاء.

ولا يفوتني ان أقدم وافر الشكر والتقدير للقائمين على كل المتاحف والمعارض الفنية العالمية الذين تكرموا بمنحي إذن استخدام تصاوير مخطوطات أكبر نامه المحفوظة لديهم في بحثي هذا، وأخص من بينهم بمزيد من العرفان والشكر من تفضل علي منهم بتصاوير لم يسبق نشرها من قبل، الأمر الذي أثرى هذه الرسالة وميزها بالنشر الجديد، **وهؤلاء هم: الدكتورة/ إيلين رايت** (Dr. Elaine Wright) أمينة المجموعات الفنية الإسلامية بمكتبة تشيستر بيتي في مدينة دبلن بأيرلندا، **والسيد/ فيليب رُوِي** (Philip Roe) القيم على التصوير الفوتوغرافي بالمكتبة. وأيضًا **الدكتور/ جايانتا سينجوبتا** (Jayanta Sengupta) أمين ومنسق متحف قاعة فيكتوريا التذكارية في مدينة كلتكا بجمهورية الهند. وكذلك **السيد/ أستريد شَاتَر** (Astrid Chater) مساعد القسم بقسم الشرق الأوسط في شركة سوثيبي الفنية لمزادات التحف الفنية، فرع مدينة لندن. فله مني كل التقدير والاحترام.

وأتقدم كذلك بخاص الشكر والتقدير للزميلين الكريمين الفاضلين **الدكتور/ محمد السيد،** المدرس بقسم اللغويات بكلية اللغة العربية، **والمدرس المساعد/ حسام السيد رمضان،** على ما بذلوه من جهد ووقت، وتحملهما مكابدة المراجعة اللغوية لهذه الرسالة، فجزاهما الله عني خير الجزاء ووفقني لرد جميلهما.

ولزام علي أن أوجه عظيم الشكر والتقدير والعرفان والمحبة والامتنان إلى **والدي الكريمين** على ما أولياني إياه من عناية ورعاية ودعاء بالتوفيق، وتحملهما المشاق والصعاب؛ فقد تحمل والدي كثيرًا من الأعباء المادية الثقيلة، كما تفضلت والدتي بمساعدتي في الترجمة من اللغة الإنجليزية وكتابة كثير من صفحات هذه الرسالة على الحاسب الآلي، وبحق فلهما في رقبتي منة لا يكافئهما عليها إلا الله عز وجل؛ فأسأل الله الكريم أن يبارك لهما في عمرهما، وأن يمتعهما بالصحة والعافية في طاعته، وأن

يجزيهما عني خير الجزاء، وأن يكتب لي برهما. وأيضًا أشكر أخي وشقيقي الكريم أبا مودة الفنان مصطفى فتحي يونس، على مساندته لي طوال فترة إعداد الرسالة، وتفضله بعمل الأشكال والتفاصيل المستخرجة من التصاوير. ولزوجتي الكريمة عظيم الشكر والتقدير والامتنان على صبرها ومثابرتها معي في هذا السبيل الشاق، وكان لها نصيب من المشاركة في إتمام هذا العمل، وبصدق فقد كانت الجندي المجهول وراء إخراج هذه الرسالة على هذه الصورة، فأسأل الله العلي القدير الكريم أن يجزيها عني خير الجزاء، وأن يبارك لي فيها، وأن يبارك لها في صحتها وذريتها، وأن يديم المودة والرحمة بيننا.

وختامًا أسأل الله عز وجل أن يوفقني في المضي وإتمام هذا البحث على الصورة المرجوة، وأن يجعل عملي فيه خالصًا لوجهه الكريم، وأن يجعله نافعًا لي في الدنيا والآخرة.



التمهيـــــــــــــــــــد

تمهـــيـد

الحياة السياسة في عهد السلطان أكبر

أولًا: تأسيس الدولة المغولية:

تمكن المسلمون من دخول الهند عندما تم فتح إقليم السند وعاصمته مدينة الملتان في سنة (٩٢هـ/٧١٠م)، وقد تابع المسلمون التوسع في السنين والقرون التالية عن طريق دولًا وممالك إسلامية تعاقبت حتى قيام الدولة الغزنوية وبالتحديد في عهد ملكها محمود الغزنوي (٣٨٨-٤٣٣هـ/٩٨٨-١٠٣٠هـ)، الذي تمكن من التوسع شرقًا والسيطرة على معظم الهند الشمالية [١].

وقد توالت الدول الإسلامية بعد الدولة الغزنوية، وقد تداول إقامتها الأتراك أو الأفغان [٢]، واستمرت في تعاقبها إلى أن نجح السلطان بابُر في القضاء على دولة اللوديين الأفغان في معركة بانيبت سنة (٩٣٢هـ/١٥٢٦م)، واستولى على العاصمة دلهي[٣]؛ مؤسسًا بذلك لدولة مغول الهند التي استمرت حتى سنة (١٢٧٤هـ/١٨٥٧م).

ولقد استمر حكم بابر في دلهي حتى وافته المنية بعد خمس سنوات في سنة (٩٣٧هـ/١٥٣٠م)[٤]، وقد قضى هذه السنوات الخمس في توسيع ملكه من خلال حروب شبه متواصلة مع الراجبوت الذين كونوا حلفًا ضده، وقد خاض ضدهم بعض المعارك كان أهمها معركة خانوه في سنة (٩٣٣هـ/١٥٢٧م)[٥]، وآخرها معركة تشاندري في سن (٩٣٥هـ/١٥٢٨م) [٦]، كما نجح في هزيمة الأفغان الذين حاولوا مقاومته واسترداد ملكهم، وذلك بعد أن خاض ضدهم عدد من المعارك كان آخرها معركة ججران في أرض البنغال، حيث تمكن من هزيمة الأفغان الثائرين [٧]، وكانت المعركة في سنة (٩٣٥هـ/١٥٢٩م) [٨]. وقد ترك مملكة شملت معظم شمال الهند.

ولم تسمح لبابُر قصر مدة حكمه في الهند والاضطرابات والحروب التي تخللتها من ترك بصمته الحضارية فيها كما ينبغي، خاصة في النظم الإدارية التي أبقاها على حالها كما كانت عليه في الدولة التي كانت قبله، إلا من بعض التغييرات البسيطة جدًا، إلى جانب ذلك أنه بسبب بذخه وكثرة إنفاقه والحروب التي خاضها اضطر لرفع الضرائب، وعلى الرغم من ذلك فقد ترك عددًا من العمائر التي تثبت اهتمامه بالتعمير والتشييد، وبخاصة القصور والمساجد والحمامات والمنائر والخانات وخزانات

---

[١] الشيال، جمال الدين: **تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية في الهند**، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، ط/١، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م، ص ٩.

[٢] لوبون، غوستاف: **حضارات الهند**، ترجمة عادل زعيتر، دار العالم العربي، ٢٠١٤م، ص ٤١٨.

[٣] لوبون: **حضارات الهند**، ص ٤٢٤. الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٢٤.

[٤] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٣٢. النمر، عبد المنعم: **تاريخ الإسلام في الهند**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ص ٢٣٥.

[٥] الساداتي، أحمد محمود الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم**، جزئين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة، جـ٢، ص ٣٥، ٤٤.

[٦] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٣٠.

[٧] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ص ٤٧ – ٤٨.

[٨] طقوش، محمد سهيل: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص ١٧١.

المياه والحدائق، ومن أعماله الأثيرة تعبيده للطريق الطويل بين كابل وأجره [١]. وردت بعض من تصاوير أكبر نامه عن أحداث عهد بابُر لكنها كانت خارج نطاق الدراسة فلم أُدرجها.

ورث عن بابر ملكه ابنه همايون الذي حكم فترتين؛ الأولى امتدت لعشر سنوات (٩٣٧-٩٤٧هـ/١٥٣٠-١٥٤٠م) [٢]، والثانية امتدت لعامين فقط (٩٦٢-٩٦٣هـ/١٥٥٥-١٥٥٦م) [٣]، وقضى قضى المدة التي بينهما مطرودًا من ملكه منفيًا في بلاد فارس حيث استضافه الشاه طهماسب كلاجئ سياسي [٤].

أما فترة الحكم الأولى فعلى الرغم من طولها إلا أنها انتهت بشكل مأساوي، وذلك لأسباب متعددة أهمها الصراعات الداخلية مع إخوته وأقربائه، وعدم قدرته على إدارة جيشه متعدد الأعراق والأجناس، إضافة لحروبه المتواصلة مع الأفغان، فضلًا عن سماته الشخصية التي لم تضاهي سمات والده الفطرية، فعجز عن إدارة أموره كما ينبغي [٥]. غير أن نهاية حكمه للهند في هذه المرة كانت على يد الأفغان، فعلى الرغم من النجاحات التي حققها ضدهم في إقليم ججرات وانتصاره على بهادور شاه الأفغاني في سنة (٩٤١هـ/١٥٣٥م) [٦]، إلا أنه لم يلبث أن اصطدم بقائد أفغاني صاعد هو شيرشاه سوري الأفغاني الذي نجح في هزيمة همايون والقضاء على جيشه في معركة قنّوج سنة (٩٤٧هـ/١٥٤٠م) [٧].

ولم تقتصر مصيبة همايون على مجرد هزيمته وتمزق جيشه أمام قوة الأفغان الجديدة الصاعدة، فقد كان عقوق أولي الأرحام عقبته التالية، حيث منعه أخوه كمران من الرجوع إلى أكرا وحاول التصدي له، فاضطر للفرار، ثم تعرض لمحاولة للقبض عليه من قبل شيرشاه عن طريق وسيط تآمر معه، وفي ظل هذه الظروف لم يكن أمامه إلا الخروج من الهند للنجاة بحياته، فوجه وجهه صوب بلاط الشاه طهماسب سلطان الدولة الصفوية طالبًا منه اللجوء والإيواء والمعونة [٨].

وقد تزوج همايون خلال رحلة فراره من الهند بحميدة بانو بيجم ابنة الشيخ علي أكبر جامي، التي ولدت له ابنه أكبر في سنة (٩٤٩هـ/١٥٤٢م)، وذلك عندما كان لاجئًا بشكل مؤقت عند حاكم قلعة آمر كوت [٩]، إلا أنه قد تركهم مضطرًا أثناء فراره إلى بلاط الشاه طهماسب ولم يلتق بهم مرة أخرى إلا بعد انتصاره على أخيه كمران، وكان عمر أكبر وقتها خمس سنوات [١٠]. ولقد اشتملت لوحات أكبر نامه الثالثة على تصويرة تصور جانب من أحداث هذا الزواج، إلا أنها خارج نطاق الدراسة؛ فلم أوردها.

---

[١] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ٥٦ – ٥٧. طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ١٧٣ – ١٧٤. النمر: **تاريخ الإسلام في الهند**، ٢٣٥.

[٢] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ١٧٩.

[٣] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٠٨ – ٢٠٩.

[٤] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ٨١ – ٨٢.

[٥] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ٧٤ – ٧٥. النمر: **تاريخ الإسلام في الهند**، ٢٤١. طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ١٨١ – ١٨٢.

[٦] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ١٨٤.

[٧] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٤٩. النمر: **تاريخ الإسلام في الهند**، ٢٤٢ – ٢٤٣.

[٨] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ٨١. طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٠٦ – ٢٠٧.

[٩] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٤٩ – ٥٠.

[١٠] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ٨٧. طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٠٩.

وفي بلاط الشاه طهماسب لقي كل حفاوة وتقدير [١]، وذلك للعلاقات القديمة التي ربطت العائلتين الصفوية والبابُرية منذ عهد الشاه عباس الصفوي الذي تحالف مع بابر عسكريًا من قبل [٢].

وقضى همايون مدة ستة عشر عامًا بعيدًا عن ملكه في خراسان والهند، مطاردًا فترة ثم منفيًا باختياره في بلاط الشاه طهماسب فترة، وهو يتحين الفرصة يراقب اخوته يحكمون في خراسان، بينما يتنازع ملكه في الهند خلفاء شيرشاه الأفغاني الذي طرده وإخوته من الهند، وهو يفكر خلال ذلك باستعادة ملكه، وفي سعيه لذلك نجح في استمداد الشاه الصفوي الذي أمده بأربعة عشر ألف جندي، وتقدم نحو خراسان حيث إخوته، ونجح في السيطرة عليها والاستقرار في عاصمتها كابل، والتخلص من إخوانه الثلاثة [٣].

أخذ همايون يتطلع إلى ملكه السليب في الهند من موقعه في كابل، وما أن لاحظ علامات الاضطراب والتنازع بين خلفاء شيرشاه وأركان دولته حتى اغتنم الفرصة وتوجه بجيشه إلى الهند، ونجح في الانتصار على قوات السوريين الكبيرة بقيادة إسكندر شاه سوري في معركة بانيبت الثانية، ثم سيطر على مدينة دلهي معلنًا بدء فترته الثانية في سنة (٩٦٢هـ/١٥٥٥م) [٤]. ولم يلبث همايون بعد استقراره في دلهي أن وافته المنية في حادثة مفاجئة، حيث انزلق قدمه من على سلالم مكتبته الملكية وارتطمت رأسه بشدة بدرج السلالم، فمرض مدة ثم وافته المنية من فوره في (٩٦٣هـ/١٥٥٦م) [٥].

لم يكن همايون كوالده بابُر في سمات الحكم والإدارة، كما أن الاضطرابات التي تعرض لها حكمه في مدة السلطنة الأولى قبل الطرد والنفي، والتقلبات السياسية التي سببها له إخوته والأفغان لم تمكنه من الاستقرار الذي تحتاج له الدولة كي تزدهر، إلا أنه بعد عودته في المرة الثانية ونجاحه مبدئيًا في إعادة تأسيس دولة المغول في الهند، حاول الاهتمام بشؤون دولته. فقد نظم بلاطه تنظيمًا دقيقًا يعكس حبه لعلم الفلك وحب التنجيم، فضلًا عن حبه للقراءة وصحبة العلماء، والفلكيين منهم خصوصًا، حيث أمر بإنشاء مكتبة لكتبه التي صحبها معه أينما حل وارتحل [٦].

لكن الأكيد أن وفاته المفاجئة بعد عام من دخوله الهند مرة ثانية لم تكن مدة كافية ليترك فيها أثرًا حضاريًا واضح الملامح.

على أية حال فإن همايون عند وفاته كانت الفوضى مازالت تعم الأرجاء حول دولته الناشئة الوليدة [٧]، فالأفغان لم يكن قد اندحر خطرهم بعد حيث مازالوا متربصين به وعلى رأسهم إسكندر سور الذي لجأ إلى الجبال في منطقة البنجاب منتظرًا فرصته للانقضاض، وغيره من الأفغان في المناطق الأخرى، فضلًا عن الأعداء الدائمين من الراجبوت الذين أرادوا استغلال هذه الاضطرابات لصالحهم [٨]. ولقد اشتملت نسخ أكبر نامه على تصاوير تصور بعض من أحداث عهد همايون؛ إلا أنها كانت خارج نطاق الدراسة ولذلك لم أوردها.

---

[١] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٥٠ – ٥١.

[٢] النمر: **تاريخ الإسلام في الهند**، ٢٤٢ – ٢٤٣. طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ١٦٢.

[٣] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ٨٨ – ٨٩. الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٥١. النمر: **تاريخ الإسلام في الهند**، ٢٥٩.

[٤] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٠٨ – ٢٠٩.

[٥] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٥١ – ٥٢. طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٠٩.

[٦] النمر: **تاريخ الإسلام في الهند**، ص ٢٦١ – ٢٦٢. طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٠٩ – ٢١١.

[٧] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢١٥.

[٨] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ٩٤، ٩٦ – ٩٧. طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٠٩.

ثانيًا: تولى أكبر العرش:

وصل خبر وفاة همايون إلى أكبر بينما كان معسكرًا بجيشه في بلدة كلانور، وكان همايون قد أرسله قبيل وفاته على رأس قوة لمطاردة القائد الأفغاني إسكندر سور هناك [١]. وكان بصحبته كل من بيرم خان المعين وصيًا عليه وصاحب منصب الخان خانان، فبكى أكبر وناح على حد قول أبي الفضل، وحوله بيرم خان ومعه ماهم أنجا المرضعة الملكية سابقًا وذات النفوذ، حيث عملوا على تهدئة أكبر والتسرية عنه [٢].

وتم بعدها في نفس المكان إقامة حفل تتويج أكبر واعتلائه العرش وذلك في (الثاني من ربيع الأول ٩٦٣هـ/الخامس عشر من فبراير ١٥٥٦م)، حيث أعلنت الخطبة باسمه، وتم ترتيب اصدار سكة باسمه أيضاً، ووزعت الهدايا والعطايا وأقيمت الاحتفالات [٣].

وتقدم الحضور من رجال الدولة وأركان الجيش المرافقين والمتواجدين في المناطق الإقطاعيات القريبة من أجل البيعة وقسم الولاء وتقديم الاحترام وإعلان الطاعة، وفي هذا المكان أصدر أكبر قراره الأول بتعيين بيرم خان في منصب الخان خانان، كما أغدق العطايا والمنح على كبار قادته وأمرائه [٤]. ولقد ورد من بين تصاوير أكبر نامه تصويرتان تصوران جانب من مراسم التتويج (انظر لوحتا ١٢٣، ١٢٤).

ثالثًا: مراحل حكمه:

ولقد حكم أكبر أكثر من خمسين عامًا توفرت عن أحداثها السياسية الكثير والكثير من المعلومات في مصادر متعددة، وكانت أعوامًا مليئة بالأحداث المهمة والتطورات المختلفة التي يصعب استيعابها في مثل هذا التمهيد، غير أن المتخصصين قد قدموا تقسيمًا وإطارًا عامًا يمكن من خلاله تصور مراحل عهد أكبر سياسيًا وعسكريًا، ويجعل من السهل عرض الاحداث المهمة في عهده بشكل سلس لا تفوت معه الخطوط العامة والنقاط المحورية.

أما التقسم السياسي؛ فيقسم عهد السلطان أكبر إلى ثلاث فترات على أساس مدى استحواذه على السلطة وتفرده بها أمام مراكز القوة التي تولدت بعد وفاة أبيه، وهو على النحو التالي:

الفترة الأولى: كان المسيطر الأول فيها هو بيرم خان الخان خانان، خادم همايون المخلص وصديقه المقرب، وقد وفرت له هذه العلاقة مع كونه وصيًا على أكبر الصغير ذي الثلاثة عشر ربيعًا كل النفوذ اللازم للسيطرة والحكم [٥]، وقد انتهت هذه الفترة بنجاح مراكز القوى الأخرى في اقصائه. وقد استمرت مدة خمس سنوات تقريبًا، منذ تولي أكبر الحكم وحتى سنة (٩٦٨هـ/١٥٦٠م) [٦]. ولم يتجاوز عمره وقتها التاسعة عشر عامًا.

---

[١] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ٩٤.

[٢] علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه، تاريخ أكبر مع سرد عن أسلافه**، ترجمه من النص الأصلي باللغة الفارسية: هنري بيفردج، ترجمه إلى العربية: أنجليك بعينو، زينب منعم، ريتا الخوري، موريال ضو، ثلاثة أجزاء، ط/١، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبي ظبي، ٢٠١٣م، جـ ٢، ص ٥٣٠. الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ٩٤.

[٣] علامي: **أكبر نامه، تاريخ أكبر**، جـ ٢، ص ٥٤٠ – ٥٤١. النمر: **تاريخ الإسلام في الهند**، ٢٦٤.

[٤] علامي: **أكبر نامه، تاريخ أكبر**، جـ ٢، ص ٥٤٤.

[٥] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢١٧.

[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧٣.

الفترة الثانية: هي الفترة التي انفرد بها أعداء بيرم خان وعلى رأسهم المرضعة الملكية ماهم أنجا بالنفوذ في الدولة بعد نجاحهم في إقصاء بيرم خان [١]، وقد انتهت هذه الفترة بانفراد السلطان نفسه بالحكم والسيطرة بشكل مفاجئ واعتزال ماهم أنجا السلطة ثم موتها في (رمضان ٩٦٩هـ/مايو ١٥٦٢م)، أي بعد مدة ست سنوات تقريبًا من تولي أكبر العرض، وبعد حوالي عامين من نجاحهم في التخلص من بيرم خان باستخدام ماهم أنجا وحزبها [٢]. وقد بلغ حينها من العمر حوالي إحدى وعشرين عامًا.

الفترة الثالثة: وهي التي امتدت حتى وفاته في سنة (١٠١٤هـ/١٦٠٥م)، وهي المرحلة الأطول من بين الفترات الثلاث [٣]، وقد استمرت لمدة تناهز الأربعة والأربعين عامًا، وقد كان عمره عندما وافته المنية قد جاوز الخامسة والستين.

هذا كان التقسيم السياسي، وإلى جانبه تقسيم عسكري آخر سهل به المتخصصون عرض الأحداث العسكرية المهمة في عهد أكبر، وهذا في الحقيقة مطلب مهم جدًا، حيث إن نجاح أكبر في السيطرة على شمال الهند كله لم يتم دون كثير من الحروب التي مثلت وسيلته الأساسية في التوسع، فضلًا عن حالات التمرد المتعددة التي عانى منها واستغرقته ردحًا من الزمن حتى تمكن من القضاء عليها، والأهم أنه سواء حركة التوسع أم محاولات القضاء على التمرد فإنهما كانتا من حيث الحدوث متداخلتين، لأنها تخللت بعضها ولم تكن منفصلة زمنيًا، بل كانت تجري في أغلب الوقت في وقت متزامن، حيث حاربت قواته على جبهات متعددة في وقت واحد في كثير من الأحيان. ومن ثم فإن عرض هذه الأحداث الكثيرة المتداخلة لابد وأن يتم بشكل منفصل حتى يسهل تناولها. ويقوم التقسم الذي أعده المتخصصون على أساس السياسة العسكرية التي اتبعها السلطان والجبهات التي ركز جهوده عليها، وفيما يلي بيان ذلك:

الدور الأول: وهو دور التوسع والسيطرة على شمال الهند كله، وقد بدأ بعد نجاحه في تأمين دولته الناشئة حيث انتقل من الدفاع إلى الهجوم، وقد استمر هذا الدور حوالي ثمانية عشر عامًا من سنة (٩٦٥هـ/١٥٥٨م) وحتى سنة (٩٨٣هـ/١٥٧٦م) [٤].

الدور الثاني: وهو دور التأمين، حيث حرص أكبر على تأمين أبواب الهند الشمالية ممثلة في خراسان ومدينتها، إضافة لمدينة بدخشان، من أجل ضمان عدم تقدم أي من القوى الخارجية نحو الهند، وقد امتد هذا الدور مدة ستة عشر عامًا، وذلك من سنة (٩٨٨هـ/١٥٨٠م) وحتى سنة (١٠٠٤هـ/١٥٩٦م) [٥]

الدور الثالث: وهو الذي استمر حتى وفاة أكبر في سنة (١٠١٤هـ/١٦٠٥م)، وقد استمرت خلاله محاولات السلطان أكبر التوسع نحو جنوب الهند، واستمر هذا الدور بشكل رئيسي فعال من سنة (١٠٠٦هـ/١٥٩٨م) وحتى سنة (١٠٠٩هـ/١٦٠١م) [٦]، بينما اخذ في الفتور بسبب عدد من العوامل الداخلية والخارجية حتى نهاية عهد أكبر.

ويمكن في ضوء هاتين التقسيمتين تناول أهم الأحداث الفارقة سياسيًا وعسكريًا في عهد السلطان أكبر بشكل متداخل بين التقسيميتين على النحو التالي:

---

[١] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ص ٩٤.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٤٠، ٧٤٤.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٩٨١. الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ص ٩٥.
[٤] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ص ٩٥.
[٥] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢١٨.
[٦] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ص ٩٦.

أ- تثبيت أركان الدولة:

في وقت تولي أكبر الحكم كانت الدولة مازالت تخوض حروبها التأسيسية مع بقايا السوريين الذين انتزع همايون منهم ملك الهند، حيث لم يكن قد تمكن بعد من القضاء على قادتهم الذين يلتفون حولهم، وأبرزهم سكندر شاه سوري، وعادل شاه سوري، وإبراهيم شاه سوري، إضافة لأمراء آخرين من السوريين في شرق الهند في منطقة البنغال، وكانوا جمعيًا يتنازعون الملك قبل دخول همايون الهند.[1]

غير أن أقربهم خطرًا وأشدهم قوة كان محمد عادل شاه سوري ممثلًا في قائد جيوشه "هيمو" الهندوكي، الذي كان يتقدم على رأس قوة كبيرة محققًا عددًا كبيرًا من الانتصارات على أعداء محمد عادل شاه من منازعيه من أسرة سور وغيرهم، وقد نجح هذا الهندوكي من التقدم نحو العاصمة دهلي وهزيمة جيش المغول هناك والسيطرة عليها في الوقت الذي كان أكبر محاصرًا لإسكندر سور في جبال البنجاب [2].

اضطر أكبر للارتداد وترك حصار إسكندر خان أوزبك، وأعد مجلس حرب للتشاور مع قادته حول هيمو قائد محمد عادل شاه سوري، الذي مثل خطرًا وجوديًا على ملكه، وقد خلصت المشاورات إلى عقد العزم على قتال هيمو والتصدي له، وبالفعل تقدم الأكبر مع قائده المخلص بيرم خان نحو دلهي لطرده منها [3].

وبينما يتقدم الجيش الرئيس نحو دلهي قرر أكبر إرسال قوة خاصة لتتقدم الجيش وتستكشف الطريق، في الوقت الذي بذل فيه جهده من أجل تجهيز جيشه للمواجهة الحاسمة [4]، وعندما علم هيمو بتقدم أكبر خرج لملاقاته مرسلًا فرقة مدفعيته لتتقدمه إلى أرض المعركة، إلا أن القوة الخاصة التي أرسلها أكبر نجحت في دحرها والاستيلاء عليها، وكانت مدافع ذات جودة وكفاءة عالية [5]. الأمر الذي جرد هيمو من أحد أهم أدوات قوته.

على الرغم من هذه الخسارة التي مُني بها هيمو إلا أنها لم تُثنه عن التقدم للقاء جيش المغول، في الوقت نفسه كان أكبر قد نجح في الوصول قبله عند حدود أرض المعركة في بانيبت الأمر الذي سهل، وبمجرد وصوله أخبره السعاة باقتراب جيش هيمو القوي عددًا وعدة [6].

لم يطل الوقت حتى التقى الجيشان ودارت معركة حامية الوطيس، وكاد هيمو أن ينجح في تمزيق جيش أكبر بواسطة فرقته من الفيلة الضخمة المميزة التي استعملها في المناورة وتفريق وحدات المغول وصفوفهم، وقاتل الفريقان بشراسة، وفي خضم ذلك وبينما كان هيمو ينفذ إحدى مناوراته من فوق فيله، أتاه سهم اخترق عينه وخرج من خلف رأسه، وعندما رأى جنوده هذا الأمر تفرقوا من فورهم وانهزموا[7].

وعلى الرغم من إصابة هيمو البالغة إلا أنه لم يمت، وتمكن أحد قادة المغول من أسره وتوجه به إلى أكبر بينما كان يوزع الغنائم على جنده، وقد وافق أكبر على قتله تحت إصرار قائده بيرم خان، فتم

---

[1] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ص ٩٦.
[2] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند،** ص ٢١٩.
[3] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول،** ص ٨٢.
[4] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ٥٧٨ – ٥٧٩. الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول،** ص ٨٢.
[5] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ٥٨١.
[6] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ٥٨٣.
[7] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ٥٨٦ – ٥٨٧.

قطع رأسه وإرساله إلى مدينة كابل، وتم إرسال الجسد إلى دهلي وتعليقه فيها [١]. وكان ذلك في سنة (٩٦٤هـ/١٥٥٦م) [٢]. ولقد ورد من بين تصاوير أكبر نامه تصاوير تصور جوانب من أحداث هذه المعركة (انظر لوحات: ٣، ١٢٩، ١٣٠).

وقد ترتب على هذا الانتصار زوال أكبر خطر كان يهدد ملك أكبر، إضافة لما مثله من إعلان عن قوة هذه الدولة التي نجحت في القضاء على أقوى قائد حربي على الساحة في ذلك الوقت، الأمر الذي دعم سلطة المغول في المناطق التي يحكمونها، ولا شك أنه قد أرعب أو خوف على أقل تقدير الأعداء المحيطين موضحًا لهم أن صغر سن السلطان لا يمكن الاعتماد عليه بعد الآن.

لم تنته فرحة الانتصار على هيمو والقضاء على خطره بعدُ حتى قرر أكبر الرجوع مرة أخرى إلى البنجاب لاستئصال خطر إسكندر شاه سور المتحصن في جبال البنجاب، باعتباره أقرب خطر باقٍ من العاصمة، وأجّل مواجهة الأمور الأخرى فيما بعد، ومن بينها حملته على الأفغان في البنغال شرق الهند. وكان أكبر قبل أن يتجه لمواجهة هيمو قام بتكليف أحد كبار قادته من أجل الاستمرار في مشاغلته وعدم السماح له بالخروج عن نطاق جبال سوالك إلى أن ينتهي أكبر من التصدي لهيمو، غير أن إسكندر نجح في هزيمة القوة المغولية، الأمر الذي دفع أكبر للتوجه بنفسه إلى البنجاب لمواجهته [٣].

توجه أكبر إلى حيث اسكندر سور، إلا أن الأخير جَبُن عن المواجهة وفرّ إلى حصن منكوت المنيع، فأمر السلطان بحصاره وتضييق الخناق عليه [٤]، لكن إسكندر خان سرعان ما سعى لطلب الصلح والعفو، وقد دفعه لذلك شدة وطأة الحصار واستحكامه، إضافة لانهيار معنويات اسكندر سور وجيشه بسبب وصول أخبار موت مبارز خان عديلي من المقاطعات الشرقية، والذي كان إسكندر خان يعول عليه في فك هذا الحصار. وبعد وساطات وافق أكبر على استسلامه وعفى عنه ومنحه إقطاع [٥]. ولقد وردت تصاوير توثق جانب من رواية هذا الانتصار (انظر لوحتا: ١٣٣، ٢٢٩)

وبزوال هذين الخطرين الرئيسيين نجت دولة أكبر الناشئة من خطر الزوال، وأنشبت جذورها في أرض الهند مستعدة لمن يرعاها ويرويها بالسياسة الحكيمة والحكم الرشيد.

ب- أكبر ومراكز القوى في البلاط:

شكلت المخاطر التي تقدم ذكرها حجابًا وستارًا لمنافسة داخلية بين مراكز قوى أحاطت بالسلطان الصغير، حيث منعت ظهوره بسبب الخطر الذي أحدق بالجميع ودفع الجميع إلى تجاوز الخلافات، لكن بمجرد انتهاء الأخطار الوجودية بدأت المنافسة بين هذه المراكز وظهرت للسطح، وكان الصراع بشكل رئيس على السلطان نفسه أيهم يستأثر به ويستحوذ عليه. وقد دارت بين مركزين رئيسيين، مثلهما بيرم خان وحزبه، ومنافسته المرضعة ماهم أنجا وحزبها، ولقد انتهى هذا الصراع بتخلص أكبر من الجميع بعدما سمح لهم من التخلص من بعضهم.

أما بيرم خان فكان أولهم، والذي كان مخلصًا شديد الإخلاص لدولة مليكه همايون وخليفته أكبر، وقد استأثر بمقاليد الدولة خلال مدة وصايته على أكبر طوال خمس سنوات تقريبًا، الأمر الذي أثار

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٨٧ – ٥٨٨.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٨٣.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٩٣ – ٥٩٤.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٩٧ – ٥٩٩.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦٠٥ – ٦٠٦.

حفيظة كبار رجال الدولة الآخرين، خاصة وأنهم يرونه قد آثر حزبه وأقربائه بالعطايا والمناصب، في الوقت الذي ضيق فيه على الآخرين [1].

وقد دفعهم ذلك للسعي عند السلطان ضده محاولين إفساد العلاقة بينهما، مستغلين من أجل ذلك بعض المواقف التي صدرت من بيرم خان، فحاولوا تأويلها في حديثهم مع السلطان بما يفسد تلك العلاقة، وبالفعل نجحوا في ذلك، وتغير السلطان من ناحيته وصارت علاقتهم إلى الفتور [2].

تشجع أعداء بيرم خان أكثر على أخذ خطوات أكثر جرأة نحوه، حيث إنهم ألقوا في روع السلطان أن بيرم خان ينوي الانقلاب عليه، وتولية ابن عمه كمران بدلًا منه، ونظرًا لفتور العلاقة تقبل أكبر هذا الكلام فأصدر أمرًا بإعفاء بيرم خان من منصبه وتوليه هو مقاليد الدولة وشؤونها، وقد جذب هذا القرار إلى صفه كل أعداء بيرم خان، فما كان من بيرم خان إلا أن استجاب لأمر السلطان، وقرر الذهاب إلى مكة من أجل الحج [3].

ولمعرفة بيرم خان أن هذا من تدبير أعدائه وتيقنه من رسوخ العلاقة بينه وبين السلطان مهما حدث من تعكير لها، إلا أنه دُفع دفعًا إلى إعلان التمرد بسبب ما تواتر إليه من أخبار استمرار التآمر ضده من قبل حزب ماهم أنجا، وتخويفهم السلطان من أن ابتعاده عن البلاط ما هو إلا وسيلة للثورة، الأمر الذي دفعه بالفعل لإعلان الثورة، لكن ليس ضد السلطان وإنما ضد أعداءه، لكن الواقع أنه لا يمكن حاليًا التفرقة بينهم وبين السلطان، فأرسل السلطان قوات لمواجهته ودارت مواجهات عدة انتهت باستسلامه وطلبه الصلح والعفو من السلطان [4]. ويوجد من بين تصاوير أكبر نامه تصويرة تصور خضوع بيرم خان لأكبر وطلبه العفو (انظر لوحة ١٤٠)

سمح أكبر بعد ذلك لبيرم خان بالذهاب إلى لحج، لكنه تعرض للاغتيال وهو في الطريق في سنة (٩٦٨هـ/١٥٦١م)، الأمر الذي أنهي أمره نهائيًا، ووفاء من أكبر لما قدمه من خدمات جليلة أمر باستدعاء ابنه الرضيع عبد الرحيم وأعلن رعايته له وضمه إلى البلاط [5]. ولقد جاءت تصويرتان من بين تصاوير أكبر نامه تصور جانب من رواية اغتيال بيرم خان، وجانب من رواية استقبال أكبر لابنه عبد الرحيم في البلاط (انظر لوحات: ٩، ١٠، ١١، ١٤٤)

صفى بعد ذلك المجال أمام ماهم أنجا وحزبها، وعملت على ملء الفراغ الذي تركه بيرم خان، واضطر السلطان للإذعان لتوصياتها، بعد أن تكشف له خطورتها هي وحزبها، إلا أن خطأ فادحًا صدر من ابنها انهى هذه المسألة برمتها وأعطى لأكبر المبرر للتكشير عن أنيابه، حيث قام ولدها أدهم خان بالتآمر على قتل شمس الدين أتكا وزير السلطان، وأثار جلبة في القصر استيقظ السلطان على إثرها، وبمجرد معرفته لما حدث، أمر بإعدامه على الفور، فلم تتحمل ماهم أنجا الصدمة وحزنت حزنًا شديدًا، وقدمت استقالتها من خدمة السلطان وقبعت في بيتها حبيسة الحزن الذي سرعان ما قضى عليها بعد أربعين يومًا من وفاة ابنها، وكان ذلك في سنة (٩٦٩هـ/١٥٦٢م) [6]. وقد شغل الحدث ثلاث تصويرات:

---

[1] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ١٠٣.

[2] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٨٤ – ٨٥.

[3] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٨٥ – ٨٦.

[4] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦٧٢ – ٦٧٣. طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٢٣ – ٢٢٤.

[5] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦٨٨ – ٦٩١. الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ١٠٤ – ١٠٥.

[6] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٧٤٠، ٧٤٤. الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ١٠٥، ١٠٧.

منها تصويرة تعكس مكانة ماهم أنجا، وتصويرتان تصور إعدام ولدها أدهم خان (انظر لوحات ٦، ٧، ٣١، ١٥٠)

وكهذا؛ فبوفاة انتهت بوفاة قطبي صراع مراكز القوة بيرم خان وماهم أنجا فترة الوصاية على السلطان أكبر، ولم يسمح السلطان من بعدها لأحد بلعب أي من الأدوار التي لعبوها وأمسك زمام السلطة بيده إلى أن مات، وكان عمره وقت وفاة ماهم أنجا حوالي إحدى وعشرين عامًا.

ج- التوسع والسيطرة:

بعد استقرار الأمور لأكبر لم يخلد إلى الدعة والراحة بل عزم على إكمال ما بدأه جده بابُر ووالده همايون، من بناء الملك وتشييد الدولة، حيث عمل استئناف ما بدأه في معركة بانيبت من التوسع شرقًا وغربًا، وسعى للسيطرة على الممالك المجاورة له وإخضاعها لسلطانه، وقد استمر في أداء هذه المهمة طوال عهده، وكما تقدم فإن عملية التوسع قد مرت بثلاث مراحل، وفيما يلي عرض لأهم الحركات التوسعية التي نجح فيها، وقد انتهت بالسيطرة على شمال الهند كله:

المرحلة الأولى: الفتوحات الإقليمية:

بدأت هذه الفترة بعد انتصاره في معركة بانيبت، حيث تمكن خلال فترة تواجد بيرم خان من ضم أجمير، وجواليبور، وتشونار، وميرتا [١]، تلي ذلك السيطرة على مجموعة من الممالك المجاورة، أهمها ما يلي:

١. **جندوانا:** وهي مملكة تحكمها امرأة هندوسية، تولت الحكم كوصية على ابنها الصغير الذي لم يبغ بعد، أرسل أكبر قائده آصف خان للسيطرة عليها، وعلى الرغم من مقاومتها الشرسة إلا أنها هزمة وقتلت في ميدان المعركة، ثم توجه بعدها آصف إلى عاصمتها حيث كان يقبع ابنها، الذي لم يصمد أمام قوات المغول، وانتهى الأمر بضمها في سنة (٩٧٢هـ/١٥٦٤م) [٢]. وتوجد تصاوير توثق جانب من روايات السيطرة عليها (انظر لوحات ٣٧، ٣٨، ١٥٨)

٢. **ميوار:** قد نجح أكبر بضمها في سنة (٩٧٤هـ/١٥٦٦م)، وهي مملكة راجبوتية، وقد نجح السلطان في السيطرة على عاصمتها الممثلة في حصن جتّور المنيع، وذلك بعد حصار استمر حوالي خمسة أشهر متواصلة وخسائر فادحة؛ إلا أن الحصار انتهى بالسيطرة على الحصن وأمر أكبر بمقتلة عظيمة في حاميته وسكانه [٣]. وقد وردت تصاوير من أكبر نامه توثق جانب من رواية هذا الحدث (انظر لوحات ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ١٦٣، ١٦٤). توجه أكبر بعد ذلك نحو حصن رنثمبور الذي لجأ إليه بقايا الراجبوت الفارين، والذي كان آخر معقل حصين يمكن الاعتماد عليه، وقد نجح أكبر في السيطرة عليه بعد حصار انتهى بخضوع حاكمه واستسلامه وطلبه العفو، وكان ذلك في سنة (٩٧٦هـ/١٥٦٨م) [٤]. وقد ورد من بين تصاوير أكبر نامه ما يوثق جانب من رواية السيطرة عليه (انظر لوحات ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٣).

٣. **الججرات:** وهو أحد الأقاليم الكبيرة في غرب الهند وقد دفع أكبر للسيطرة عليها ضعف السلطة المركزية فيها للدرجة التي تحولت فيها مأوى للمتمردين، فضلًا عن أنها كانت تابعة لملك أبيه في مدة حكمه الأولى قبل طرده من الهند، ومن ثم كانت بالنسبة له إرثًا مسلوبًا وملكًا لابد من استرداده.

---

[١] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٩٥.

[٢] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية جـ٢**، ص ١٠٩.

[٣] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٣٥.

[٤] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٣٦.

فانطلق أكبر على رأس جيشه، ونظرًا لحالة الضعف والتفكك التي عاشها هذا الإقليم فقد سارع قياداته إلى الخضوع لأكبر وإعلان الولاء، وكان ذلك في سنة (٩٨٠هـ/١٥٧٢م).[١]

إلا أن هذا كان مجرد مناورة منهم لكسب الوقت بسبب المباغتة التي فاجئهم بها أكبر، ومن ثم فبمجرد عودته إلى عاصمة دولته بعد تنظيم شؤون الججرات، ارتد أمرائها عن الطاعة وحاربوا رجاله فيها، إضافة إلى المتمردين الذين كانوا قد فروا منه من قبل، فعاد أكبر مسرعًا ليعالج الأمر، ونجح في ذلك في سنة (٩٩١هـ/١٥٨٣م) [٢]. ولقد وردت تصاوير في أكبر نامه تتناول جانب من أحداث الججرات (انظر مثلًا لوحات: ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧)

٤. **البنغال:** وهو إقليم كبير في شمال شرق الهند ظل تحت حكم الأفغان، وكان آخر حكامها الأقوياء هو سليمان كراني، وبوفاته بدأت تتوفر أسباب دعت أكبر للسيطرة عليه، حيث خلفه ابنه داوود الذي كان من الرعونة بمكان ليحاول الهجوم الأطراف الشرقية من مملكة أكبر، فأمر أكبر توجه قائده منعم خان بالتوجه إليه ونجح في رده والانتصار عليه في مواقع متعددة إلى أن اضطر داوود لطلب الصلح في سنة (٩٨٢هـ/١٥٧٥م)، إلا أن داوود لم يلبث أن أعلن تمرده وخرقه للاتفاق مستغلًا وفاة منعم خان، فأرسل أكبر قائده خان جهان للتصدي له، وبالفعل نجح في هزيمته والقبض عليه، ثم قطع رأسه وأرسلها إلى السلطان في سنة (٩٨٤هـ/١٥٧٦م) [٣]. ولقد وردت تصاوير تتناول جانب من أحداث البنغال (انظر مثلًا لوحات: ١٨٩، ١٩٠، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢١٥)

هذه كانت أبرز الأقاليم التي نجح أكبر في ضمها في هذه الفترة، وترتب على ذلك توسع رقعة مملكته وزيادة عدد رعاياه، وما يستتبعه ذلك من زيادة في الثروات التي تستجلبها مثل هذه الفتوح، الأمر الذي يستوجب تأمينه والدفاع عنه، وهذا ما سعى له أكبر في المرحلة التالية.

المرحلة الثانية: تأمين الحدود الشمالية:

كانت الحدود الشمالية هي الممر الذي اتخذه بابر وهمايون من قبل لغزو الهند، ولا يستبعد أن يأتي عدو يستهدف ملك أكبر في الهند مرورًا من المكان عينه، ومن ثم كان لابد من أخذ الاحتياطات اللازمة [٤]. وأهمها ما يلي:

١. السيطرة على كابل:

وقد انتبه أكبر لضرورة القيام بهذه الخطوة بعد ثورة أخيه الأصغر محمد حكيم في كابل مستغلًا بعض القلاقل التي أثارها بعض قادة أكبر الذين تمردوا عليه، فكانت أول خطوة هي معالجة تمرد أخيه، ولخطورة الوضع تقدم أكبر بنفسه على رأس قوة كبيرة، ونجح أكبر في معالجة الأمر، وكان متسامحًا مع أخيه ولم يعاقبه وإنما أعاد توليته على كابل بعد أن أثبت له حسن نيته، وقد استمر أخوه مخلصًا له حتى وفاته في سنة (٩٩٣هـ/١٥٨٥م) [٥].

٢. نقل عاصمة الحكم:

---

١ الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٢٣٧ – ٢٣٨.
٢ الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ١١٦ – ١١٨.
٣ الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ٩٨.
٤ الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ١٢٢.
٥ طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٤٣.

أدى اهتمام أكبر بتأمين حدوده الشمالية ومدى خوفه من هجوم الأعداء عن طريقها إلى تغيير العاصمة ونقلها إلى مدينة لاهور سنة (٩٩٣هـ/١٥٨٥م) [١]. وذلك ليكون قريبًا منها بالدرجة التي تسمح له بالمواجهة الفورية مع أي قوة غازية.

وقد دفعه اهتمامه بالحدود الشمالية إلى الاهتمام بتعمير الحصون المهدمة من فترة سلاطين دلهي لتكون درعًا ضد أي هجمات من أوزبك بلاد ما وراء النهر، أو قبائل الحدود حول كابل وغزنة الذين كانوا يمارسون السلب والنهب في كل فرصة تتحين لهم [٢].

٣. السيطرة على كشمير

بلغت أكبر في عاصمته الجديدة اخبار اضطراب الأحوال السياسية في كشمير القريبة منها والواقعة الحدود الشمالية، وقد تميزت بحصانتها الطبيعية وجوها الجميل البديع، الأمر الذي زاد من رغبة أكبر في السيطرة عليها، وقد سهل على أكبر تجاوز عقبة التحصين والسيطرة عليها بكل سهولة حالة الاضطراب التي عاشتها وحالت دون إبداء أي مقاومة تذكر، حيث أرسل جيشًا بقيادة أحد كبار قادته الذي نجح في السيطرة عليها في سنة (٩٩٤هـ/١٥٨٦م) [٣]

٤. ضم السند:

من السياسات التي اتبعها أكبر أيضًا لتأمين الحدود الشمالية هي عدم السماح بأي جيوب داخلية مجاورة لتلك الحدود دون أن تكون خاضعة لسيطرته، وينطبق هذا على إقليم السند.

فقد نجح أكبر سابقًا في ضم الجزء الشمالي منه في سنة (٩٨٢هـ/١٥٧٤)، وبالتحديد إقليم الملتان، وقد عهد بحكمها إلى عبد الرحيم ابن بيرم خان، بينما بقى الجزء الجنوبي منه خارج السيطرة بسبب رفض حاكمه الخضوع لأكبر، وقد استمر الأمر على هذا الحال إلى أن نجح عبد الرحيم حاكم الملتان في الجزء الشمالي من السند من هزيمته وأسر في سنة (١٠٠٠هـ/١٥٩٢م).، وبهذا سيطر أكبر على إقليم السند كاملًا. [٤]

٥. السيطرة على قندهار:

كانت مدينة قندهار من ضمن إقليم خراسان وتقع غرب مدينة كابل، لكنها كانت خاضعة لحكم الصفويين وفقًا لمعاهدة قديمة بين الدولتين منذ عهد همايون، غير أن أكبر لطالما رغب في استردادها لإكمال خطته في تأمين أبواب الهند الشمالية من كل ناحية، وقد حانت له الفرصة بنشوب الحرب بين الصفويين والأوزبك الشيبانيين في بلاد ما وراء النهر، حيث اتخذها ذريعة لإرسال قواته إلى المدينة بغرض تأمينها وعدم السماح بسقوطها في يد أعدائه الأوزبك، وكان ذلك في سنة (٩٩٨هـ/١٥٩٠م)، وبقيت قواته فيها إلى عام (١٠٠٣هـ/١٥٩٤هـ) ومنذ ذلك الوقت صارت في حوزته دون أن يطالب بها الصفويون إلى نهاية عهده [٥].

٦. ضم أوريسًا:

---

[١] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ١٠٠.

[٢] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ١٢٢.

[٣] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ١٠٠ – ١٠١.

[٤] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ١٠١ – ١٠٢.

[٥] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ١٢٤.

وهي إقليم مجاور لإقليمي البنغال وبهار في أقصى شرق الهند، وقد كان معقلًا لآخر حكام الأفغان المستقلين عن أكبر في شمال الهند، ومن ثم كان لابد من إخضاعه كذلك لسياسة التوسع وعدم ترك جيوب داخلية خارج السيطرة، وقد نجح أكبر في ضمه من خلال قائده حاكم البنغال، وقد نجح الأخير في مهمته بسبب وفاة الحاكم قبيل دخوله المملكة مباشرة، وقد خلفه ابنه الذي بادر بإعلان الخضوع والاستسلام إدراكًا منه لقوة المغول مقابل ضعف قوته، فعفى السلطان عنه وأعاده عليها حاكمًا في ظل أكبر، إلا أنه أعلن الثورة بعدها بعامين، فتصدى له قادة أكبر وطردوه منها، واستتب الأمر بعد ذلك لأكبر وضمها نهائيًا لملكه [١].

وبهذه التدابير أمن أكبر حدوده الشمالية ووضعها تحت المراقبة والرقابة الدائمة، مع الاستعداد الدائم للتحرك من عاصمته الجديدة للتصدي لأي خطر يطل برأسه. وأصبح بعدها قادرًا على استئناف مخططاته التوسعية نحو الجنوب، بعدما تم له السيطرة على كامل شمال الهند بأطرافها الشرقية والغربية.

المرحلة الثالثة: التوسع نحو الدكن:

لم يبق أمام أكبر من الهند كلها سوى الإقليم الجنوبي، والذي تكون من خمس ممالك إسلامية قامت على أنقاض الدولة البهمنية الشيعية، وهي ممالك بيدار وبيرار وغولكندة وبيجابور وأحمد نجر، إضافة بعض الممالك والإمارات الأخرى الصغيرة المحيطة بها، وقد بدأ أكبر محاولاته للسيطرة بالوسائل السلمية، حيث أرسل رسلًا إلى الممالك الخمس يطلب منهم الخضوع لسيادته ودفع الضرائب للسلطان، فرفضوا جميعًا إلا إمارة خانديش التي وافق حاكمها من فوره، وكان ذلك في سنة (٩٩٩هـ/١٥٩١م)، فقرر أكبر استخدام القوة [٢].

وكانت أولى الممالك في طريقه هي مملكة احمد نجر التي هاجمها بجيش ضخم قاده ابنه مراد وعبد الرحيم خان خانان في سنة (١٠٠٣/١٥٩٥) ودار قتال شرس اضطر على إثره المغول للاتفاق على معاهدة تقضي بتسليم مدينة بيرار [٣].

غير أن هذه المعاهدة نقضت بعد ذلك بعدما دبت صراعات داخلية في مملكة أحمد نجر انتهت بقتل السلطانة والاستيلاء على مدينة بيرار مرة أخرى، الأمر الذي اعطى مبررًا للمغول للهجوم مرة أخرى، فدارت معارك شرسة، لكن الأمور لم تسر على ما يرام بسبب ضعف أداء الجيش المغولي وذلك في سنة (١٠٠٥هـ/١٥٩٧م)، فاضطر السلطان إزاء هذه التطورات إلى إرسال وزيره أبي الفضل ابن المبارك إلى الجبهة لإدارة شؤونها، وزاد من اضطراب الأمور وفاة الأمير مراد ابن أكبر متأثرًا بكثرة شربه للخمر [٤].

لم يستسلم أكبر لهذه النتيجة غير المتوقعة من الحرب فخرج بنفسه إلى الدكن على رأس جيش ضخم، كما أرسل ابنه الآخر دانيال على رأس جيش آخر لدعم الجيش المشتبك على جبهة أحمد نجر، وبينما هو في طريقه إلى الدكن علم بتمرد صاحب خانديش على إثر الأداء الضعيف للجيش المغولي في الجبهة الجنوبية القريبة من إمارته، فتوجه أكبر وضرب الحصار حول معقله في قلعة أسير، وفي غضون ذلك نجح ابنه مراد في السيطرة على مدينة احمد نجر، وكان ذلك في سنة (١٠٠٩هـ/١٦٠٠)، أما أكبر فقد استمر في حصار حاكم خانديش مدة سبعة أشهر، ولم يتمكن من دخولها إلا برشوة بعض أمراء حاكمها. وانتهت الحرب عند هذا الحد بعد حوالي سبع سنوات متواصلة، وقفل أكبر راجعًا بعدما

---

[١] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٤٥.
[٢] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٤٦ – ٢٤٧.
[٣] الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ١٢٥.
[٤] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ١٠٣.

قنع بالسيطرة على مملكة أحمد نجر ومملكة خانديش ومملكة بيرار، ولم يتمكن أكبر من ضم بقية ممالك الجنوب حتى وفاته [١].

رابعًا: وفاته وأهم ملامح عهده:

كانت هذه آخر محاولات أكبر التوسعية حتى نهاية عهده، وصارت أكبر الدول في شبه القارة الهندية، وتكونت من شمال ووسط الهند وجزء من جنوبها (انظر خريطة توضح دولة أكبر عند موته: شكل ١)

وكان من أهم الأمور التي منعته او حالت بينه وبين الرغبة في التوسع النكبات التي حلت به في نهاية عهده، حيث مات ابنيه مراد في سنة (١٠٠٧هـ/١٥٩٩م)، ودانيال في سنة (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)، بينما كانت علاقته بابنه سليم ولي عهده في غاية السوء بسبب عدم طاعته وعصيانه لأوامر والده وتمرده عليه في سنة (١٠٠٩هـ/١٦٠٠م٩، وآخرها كان قتله لوزير أكبر وصديقه الشخصي أبي الفضل ابن المبارك في سنة (١٠١١هـ/١٦٠٢م)، كل هذه الأمور لاشك ملأت قلبه بالأحزان والمآسي، لخوفه على مستقبل ملكه الذي بناه من ولي عهده الذي لا يدري ما هو صانع فيه، إلا أنه كان مرغمًا علي العفو عنه لكونه ابنه ولكونه ولي عهده الوحيد الباقي من بين أبنائه الذكور الثلاث الذين لم يرزق غيرهم[٢].

وفي (١٠١٤هـ/١٦٠٥م) مرض السلطان مرضًا شديدًا، وتأخر الطبيب في تقديم العلاج الملائم حتى اشتد المرض وأصيب السلطان بإسهال شديد، ولم يعط العلاج بعدها أي نتيجة، وبعد مرض استمر تسعة عشر يومًا توفي السلطان بقلعة أجرا، وتم غسله والصلاة عليه ودفنه [٣].

ولقد مثل عهد أكبر أزهى عصور التاريخ الإسلامي في الهند، على كل الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. ويلخص ملامح هذا العصر وصف المستشرق الفرنسي جوستاف لوبون: "ولم تبلغ الهند ذروة الرقي إلا في عهد ملكها الثالث أكبر الذي ارتقى العرش سنة ١٥٥٦م، فدام سلطانه خمسين سنة، فهذا الملك الذي هو من أكابر رجال التاريخ سوى بين المسلمين والهندوس حاضًا تينك الأمتين على التزاوج جاعلًا نفسه قدوة، وهذا الملك، وإن لم يوفق لصهر تينك الأمتين في دين واحد، استطاع أن يمزج فنون العمارة للأمم التي خضعت لحكمه، وهذا الملك وسع رُقعة مملكته ودبّر شؤونها تدبيرًا رشيدًا كما يظهر من ذلك الكتاب الذي أمر وزيره أبو الفضل بنشره، فترى أنه أحصى الأراضي ومسحها وقدّر أنواع تراب الولايات وفرض الخراج على حسب الخصب فجعل ثُلث الغلات للدولة وثُلثيها للمزارعين، وألغى كثيرًا من الضرائب وصار يدفع إلى ضباطه رواتبهم نقدًا بدلًا من الإقطاعات" [٤].

تصف هذه الكلمات أهم ملامح عهد أكبر، سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا، حيث تكشف توجهه وسياساته التي كانت أحد اهم عوامل استتباب ملكه واتساع رقعته وازدهار دولته، الأمر الذي دفع كثيرًا من المشتغلين بالتاريخ إلى الكتابة عن عهده لمحاولة تجليته والكشف عن جوانبه الحضارية ومظاهر ازدهارها وملامح تطورها التي لا شك شكلت حدًا فاصلًا بين العهود السابقة واللاحقة عليه،

---

[١] طقوش: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، ص ٢٤٧ – ٢٤٨.

[٢] الشيال: **تاريخ دولة أباطرة المغول**، ص ١٠٦، ١٠٨.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٩٧٩ – ٩٨٢. الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية** جـ٢، ٦٠.

[٤] لوبون: **حضارات الهند**، ص ٤٢٤.

وهو ما تحاول الدراسة تجليته في الصفحات التالية، لكن ليس فقط من المصادر، بل منطلقة من التصاوير -التي شكلت أحد أهم أنواع المصادر التصويرية- ومقارنة مع المصادر التاريخية المعاصرة.

الباب الأول

دراسة توثيقية وصفية لتصاوير أكبر نامه

الفصل الأول: التعريف بكتاب أكبر نامه.

الفصل الثاني: الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير مخطوط أكبر نامه الأولى.

الفصل الثالث: الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه وآئين أكبري الأخرى.

الفصل الأول

التعريف بكتاب أكبر نامه

المبحث الأول: مؤلف كتاب أكبر نامه:

أولًا: أصله ونشأته.

ثانيًا: التحاقه ببلاط أكبر.

ثالثًا: دوره في بلاط أكبر.

رابعًا: مآثره ومؤلفاته.

خامسًا: وفاته.

المبحث الثاني: تأليف كتاب أكبر نامه:

أولًا: تأليف أكبر نامه.

ثانيًا: نسخ مخطوطات أكبر نامه المزوقة بالتصاوير.

أ- مخطوطة أكبر نامه الأولى
ب- مخطوطة أكبر نامه الثانية
ج- مخطوطة أكبر نامه الثالثة
د- مخطوطة أكبر نامه الرابعة
ه- مخطوطة أكبر نامه الخامسة

ثالثًا: نسخ مخطوطات آئين أكبري (المجلد الأخير من أكبر نامه):

و- نسخة مبكرة من آئين أكبري (١٠٣٠ هـ/ ١٦٢١ م)
ز- نسخة آئين أكبري مؤرخة بـ (ق ١١هـ/١٦م):
ح- نسخة آئين أكبري مؤرخة بـ (١٢٢٥هـ/١٨١٠م)
ط- نسخة آئين أكبري مؤرخة بـ (ق ١٢هـ/ ١٨م) أو (ق ١٣هـ/١٩م)
ي- نسخة آئين أكبري مؤرخة بـ (ق ١٢هـ/ ١٨م)
ك- نسخة آئين أكبري مؤرخة بـ (ق ١٣هـ/١٩م)

رابعًا: مقارنة بين النُسخ.

المبحث الأول

مؤلف كتاب أكبر نامه

أولاً: أصله ونشأته:

ألف كتاب أكبر نامه الشيخ أبو الفضل بن الشيخ مبارك الناجوري [١] بن الشيخ خضر السندي، العالم الكبير صديق السلطان أكبر ووزيره وعلى رأس المقربين منه، عماد الدولة وركن السلطنة.

أصل عائلته عربي من اليمن ويتصل نسبه إلى جده الخامس الشيخ موسى الذي عاش في القرن التاسع الهجري بالسند [٢] (Sindh) بمنطقة سِويستان [٣] (Siwistan) في قرية تدعى رِيل (Rel)، وقد عاش فيها أبناؤه وأحفاده إلى بداية القرن العاشر الهجري إلى أن قرر الشيخ خضر - رأس العائلة وقتها - الهجرة إلى هندستان للعيش بالقرب من العلماء وشيوخ المتصوفة الزهاد، واستقر به الحال في منطقة ناجور حيث حظي بصداقة "الشيخ مير سيد يحي البخاري" وصحبة غيره من العلماء. ثم رُزق بعد مدة قليلة بولده مبارك والد أبي الفضل في (٩١١ هـ/١٥٠٥ م)، ولم يكن مبارك الابن البكري حيث رُزق والده بأولاد قبله ثم ماتوا، وقد ظهرت على مبارك علامات الذكاء وبراهين النبوغ الفكري منذ سن الرابعة. [٤]

استقر الشيخ خضر في ناجور بشكلٍ نهائي، ثم توفي بعدها بقليل تاركاً زوجته وطفله الصغير مبارك، والذي نشأ على حب العلم والاشتغال به والرحلة في سبيله، حيث خرج إلى مدينة أحمد أباد ومنها إلى مدينة أجرا، حيث أكمل الطلب فيها حتى صار بها عالماً مشهوراً مشهوداً له بالتمكن، وفي

---

[١] قصبة مديرية باسمها في ولاية جودهبور من بلاد الهند، عدد سكانها نحو (١٥٠٠) نسمة، وهي بلدة قديمة ذات سور وقلعة حصينة البناء وفي القلعة مسجد بناه السلطان شاهجهان. انظر:

- الندوي، معين الدين: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، دائرة المعارف العثمانية، حيد آباد، الدكن، ١٣٥٣هـ. ص ٥٢.

[٢] مقاطعة من الهند في ولاية بومباي، يحدها شمالاً بلوجستان (بلوشستان) وبنجاب، وشرقاً بلاد راجبوتانا (راجستان)، وجنوباً الأوقيانوس الهندي وغرباً الأوقيانوس الهندي وبلوجستان، مساحتها نحو (٥٤٤٠٣) ميلاً مربعاً، وشاطئها يمتد أكثر من (١٥٠) ميلاً، وأكثر سكانها مسلمون، وقاعدة بلادها كراتشي وهي تعد من أكبر بنادر الهند.

-الندوي، معين الدين: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، ص ٣٤.

[٣] كانت مدينة بأرض السند، خارجها صحراء ورمال لا شجر فيها إلا شجر أم غيلان، ولا يزدرع على نهرها شيء ما عدا البطيخ، وفيها عين جارية على قلة الجبل يستشفي بها الوثنيون ويعبدونها، ويقال لها سيوستان وسهوان، ولها ذكر في معجم البلدان للحموي وبينها وبين ملتان مسيرة عشرة أيام.

- الندوي، معين الدين: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، ص ٣٥.

[4] Khan, Nawab Samsam-Ud-Daula & Abdul Hayy; **The Maathir-Ul-Umara**, 2 Vols, translated by H. Beveridge, The Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1941, 1952. Vol. I, P. 117. Allami, Abul fazl; **The Ain-I-Akbari**, 3 Vols, translated by H. Blochmann and H. S. Jarrett, The Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1873 – 1896. Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. i-ii. Elliot, H. S. & Dowson, John; **History of India as Told as by Its Own Historians,** 8 Vols, London, 1867 – 1877. Vol. VI, P.1.

-الهروي: نظام الدين أحمد بخشي الهروي: **طبقات أكبري أو المسلمون في الهند من الفتح العربي إلى الاستعمار البريطاني**، نقله من الفارسية أحمد عبد القادر الشاذلي، ثلاثة أجزاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٥م.

الحَسَني، عبد الحي بن فخر الدين: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام أو المسمى " نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر "**، ثمانية أجزاء، دار بن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/١، ١٤٢٠/١٩٩٩م.

هذا المكان وعندما ناهز الخمسين من عمره رزق بولديه أبي الفيض فيضي في (٩٥٤هـ /١٥٤٧م) وبعدها بأربع سنوات رُزق أبي الفضل (٩٥٨هـ /١٥٥١م).[1]

يظهر مما سبق طبيعة البيئة التي نشأ فيها أبو الفضل بن مُبارك مؤلف أكبر نامه، وكيف نشأ في جو علمي وفي بيت علم وحكمة توارث أفراده العلم جيلاً بعد جيل، حتى صار لقب "الشيخ" ملازماً لأغلب أفراد العائلة وسلاسل نسبهم.[2]

ورث أبو الفضل عن أبيه مبارك أمارات الذكاء الفطري وحب العلم وتحصيله، وظهرت عليه براهين النبوغ وحدة الذهن في سن مبكرة، فبدأ طلب العلم على أبيه وتحت رعايته، وتعلم الخط والحساب والعربية، وقرأ فيها أياماً على أخيه الأكبر وصنوه أبي الفيض، ثم تلقى العلوم التقليدية – الشرعية واللغوية – وحصلها في سن الخامسة عشرة؛ بعدها أقبل على العلوم الحكمية – الفلسفة وعلم الكلام – إقبالاً كلياً ودرس فيها وأفاد حتى فاق أهله المنسوبين إليه واشتهر بين الناس ولقبوه "علامي فهامي" لما تميز به من موسوعية التحصيل والتمكن العلمي وفكر فاحص ناقد عميق؛ وقد جلس للتدريس قبيل بلوغه العشرين.[3]

ولقد كان للموسوعية العلمية للشيخ مبارك وما تميز به من رسوخ وتمكنٍ أثراً بالغاً وواضحاً في المستوى العلمي والمكانة الرفيعة التي تبوأها ولداه أبوالفيض وأبو الفضل، وقد تحدث بذلك أبو الفضل نفسه في أكثر من موضع في مؤلفاته العلمية، وشهد بذلك المؤرخ المُعارض لهم بدايوني صاحب منتخب التواريخ.[4]

وكان مبارك نفسه يفتخر بولديه فيقول: "لي أسماء أبناء برونق المسميات"– يقصد أن أبناءه استحقوا أسماءهم ظاهراً وباطناً فكانت اسماً على مسمى – لكن أبا الفضل تميز عن أخيه أبي الفيض بالموسوعية والشمول حتى عده بعض المؤرخين بالخلف الصدق للشيخ مبارك؛ لما له من يد طولي في جميع العلوم وعدوه مفخرة زمانه من الناحية العلمية.[5]

أثَّر مبارك أيضاً في أبنائه من الناحية العَقَدِيَّة مثلما أثر في نشأتهم العلمية؛ حيث حملوا عنه أفكاره ومعتقداته، والتي مثلت خلاصة أطوار مبارك العلمية والفكرية التي مر بها؛ فعرفوا بتبنيهم

---

[1] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. ii.

[2] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. ii.

[3] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 118. Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xi.

- ومما يروى عن نبوغه المبكر وقوته في التحصيل وتمكنه العلمي وبخاصة في علوم الفلسفة والكلام، ما ذكر من أنه في أيام تحصيله الأولى؛ وقبل بلوغه سن العشرين؛ وقع في يده نسخة من كتاب الأصفهاني (في علم الكلام) وقد أكل النمل الأبيض أكثر من النصف من كل صفحة بشكل عمودي من الطرف الخارجي، فلم يتمكن من قراءة الكتاب وفهم محتواه مباشرةً، لكنه أزال الجزء المتآكل من الكتاب وضم بدلا منه ورقاً سليماً وعكف على المقروء منه محاولاً فهمه، وبعد فترة تمكن من فهم بداية ونهاية كل سطر وبالتخمين ملأ المسودات السليمة وأكمل نص الكتاب. وبعد مدة عثر على نسخة كاملة من الكتاب نفسه، وعندما قارنها بنسخته المتآكلة التي أكمل نقصها وجدها متفقة معها نصياً، إلا في موضعين أو ثلاثة كانت التعبيرات فيها مترادفة، وفي ثلاثة أو أربعة مواضع أخرى كانت جمل مختلفة لكن قريبة في المعنى. **انظر:**

- Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 118. Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xi.

[4] Al-Badaoni; **Muntakhabu-U-Tawarikh**, Vol. III, P. 120.

[5] الهروي: **طبقات أكبري**، جـ ٢، ص ٢٤١.

لطريقة الحكماء وعدم التقيد بالمذاهب الأربعة [١]، وشاركوا مع أبيهم في تحمل عبء المطاردة وخطر الموت من أجل أفكارهم كما سيأتي.

وقد كانت الظروف الصعبة من مطاردة ومحاولات القتل التي تعرض لها مبارك قد تركت انطباعات دائمة في شخصية أبي الفضل الناشئة وقتها [٢]. حيث حفزته الضغوط الناتجة عن هذه الظروف الصعبة لبذل جهود مضاعفة في الدراسة والتحصيل وشحذت مواهبه وصقلت ملكاته، خاصة قدرته على المناظرة - مثل والده – والتي ميزته عن كل أقرانه، وكانت من أكبر عوامل تفضيل أكبر له فيما بعد وتقريبه منه واعتماده عليه في تفنيد حجج من عارض مذهبه الجديد من العلماء كما سيأتي.

ثانياً: التحاقه بالبلاط المغولي: -

كان التحاق أبي الفضل ببلاط السلطان أكبر تدريجياً وبشكل غير مباشر، ومن المفارقات العجيبة أن مبدأ الأمر كان عندما أمر السلطان أكبر بإعدام الشيخ مبارك والد أبي الفضل بتحريض من علماء البلاط لكن مبارك فر هاربا، وبعد فترة سعى مبارك في الاتصال بمرزا عزيز كوكه [٣] أخي السلطان أكبر من الرضاعة ليتوسط له عند أكبر، وبالفعل سعى مرزا عزيز كوكه للتوسط لدى أكبر، عارضاً عليه فضائل الشيخ مبارك وولديه، ومبيناً -وفقا لقناعته- أنه مختلف عن متهميه من العلماء الطامحين الطامعين في المناصب والجاه، بل إنه – أي مبارك – يعيش حياة أقرب إلى الفقر ولم يكلف الدولة أي شيء، وبالتالي على الأقل يمنحه وعائلته الأمان؛ فنجح ميرزا عزيز في مسعاه؛ فعفى السلطان أكبر عن مبارك، وطلب حضوره إلى مجلسه ليطلع بنفسه على فضائله ويستمع إلى ما يعرفه من العلوم العقلية والنقلية.[٤]

كانت هذه الحادثة الاتصال الأول بين السلطان أكبر وعائلة أبي الفضل، وكانت في أول عهد أكبر، وكان أبو الفضل حينها ما يزال صبياً جاوز العاشرة من عمره بقليل.

كان الاتصال الثاني في السنة الثانية عشرة من حكم أكبر في (٩٧٤هـ /١٥٦٧م)، حينما بلغ مسامع أكبر شعراً أعجبه، وكان من نظم أبي الفيض فيضي – الأخ الأكبر لأبي الفضل - فطلب حضوره، وعندما أحضره الجند إلى البلاط – وكان أكبر قائماً على حصار حصن جتُّور وقتها – استقبله أكبر ورحب به مبدياً إعجابه الشديد بشعره؛ فضمه إلى بلاطه وقربه منه وصار نديمه في أغلب الأوقات؛ حتى لقبه بأمير الشعراء وتمتع بنفوذ كبير [٥]. وكان عمره عند هذه الحادثة عشرين عاماً في حين كان عمر أبي الفضل ستة عشر عاماً.

ويبدو أن هذا اللقاء القائم على أساس الإعجاب الأدبي قد ترك أثراً إيجابياً في نفس أكبر عن مبارك وعائلته؛ لما ظهر له من فضائل أدبية وعلمية في شخصية مبارك وولده اليافع الذي بلغ مع

---

[1] Al-Badaoni; **Muntakhabu-U-Tawarikh**, Vol. III, P. 120.

[2] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xi.

[٣] **كوكه:** كلمة تركية بمعنى الأخ من الرضاع، وكان ميرزا عزيز أخاً لأكبر من الرضاعة. **انظر:**
-أحمد، نصير أحمد نور أحمد: **عصر أكبر سلطان الدولة الإسلامية المغُلِّية في الهند**، ماجستير، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥ هـ/١٩٨٤م. ص ٢٤١.

[4] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. ix-x. Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 2.
- أحمد، نصير أحمد نور أحمد: **عصر أكبر**، ص ٢٤١.

[5] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xi.

صغر سنه شهرة عظيمة بشعره الأثير، الأمر الذي مهد الطريق بشكل غير مباشر لأبي الفضل ليلتحق بالبلاط فيما بعد.

ومما لا شك فيه أيضاً أن إلتحاق أبي الفيض بالبلاط قد ترك أثره على شخصية أبي الفضل وحفزه معنوياً نحو التحصيل العلمي والاجتهاد في طلب العلم بعد ما رأي عاقبة أخيه الكبير وأثر العلم عليه، وكيف حصل بموهبته الشعرية صداقة السلطان أكبر شخصياً، على الرغم من تربص بعض علماء البلاط بعائلته.

وبعد مرور سبعة أعوام كان الاتصال المباشر بين أكبر وأبي الفضل في السنة التاسعة عشرة من حكم أكبر في (٩٨١هـ /١٥٧٤م)، وكان عمر أبي الفضل وقتها قد تجاوز الثالثة والعشرين بقليل، وقد رتب لهذا اللقاء أخوه أبو الفيض وأصدقاء أبي الفضل المقربين الموجودين بالبلاط الملكي، وكان قد تصدر للتدريس قبل العشرين واحتشد مجلسه بطلاب العلم واشتهر بعلمه وتمكنه وبلغت شهرته البلاط الملكي. [١]

ويقول أبو الفضل عن ذلك "أَتَىَ المجتمعون في اللجنة المعظمة [أي اجتماعات أكبر الدينية] على ذكر مكتسبات ذاك الذي احتار في الحياة والمجتمع [يقصد نفسه]. في حينها اتفق كل من أخي المُعَظَّم، وأصدقائي ممن تمنوا لي الخير، وأقاربي المحبين على القول: "أنه لابد أن أحصل على نعمة خدمة الخديوي الروحي والدنيوي". [٢]

ولم يكن أبو الفضل في أول أمره ميالاً لما رتبه أخوه وأصدقاؤه، لكن والده نجح في اقناعه؛ فذهب للقاء السلطان أكبر، يقول أبو الفضل: "وشاءت الأقدار أن أُفَضِّل راحته [أي والده] على رغباتي الشخصية، ولما كانت مكنونات قلبي الغنية بالروحانيات [يقصد العلم] فقيرة لا تملك من روائع الدنيا شيئاً [يقصد عدم الغنى]، كتبت تفسيراً لآية الكرسي هدية للبلاط الملكي واعتذاراً عن حضوري فارغ اليدين [كان من العادة تقديم الهدايا الثمينة عند مقابلة السلطان]، تلقى الشاهنشاه هديتي بسرور وألقى بضع نظرات علي، وانطلاقاً من رَوْحِه المحبة للخدمة التي تشكل أصلاً إكسير الحياة، هدأ من كياني المضطرب، وفي ذلك اليوم انطبع حب ذاك الإنسان في قلبي". [٣]

وعلى الرغم من هذا الانطباع الإيجابي المتبادل بين أكبر وأبي الفضل إلا أن انشغال السلطان أكبر وحاشيته في ذلك الوقت بإعدادات حملته العسكرية على المقاطعات الشرقية – بهار [٤] والبنغال – فلم يسمح لأبي الفضل بالانضمام للبلاط بسبب هذه الظروف. [٥]

وفي العام التالي تم اللقاء الحاسم الذي التحق بعده أبو الفضل بالخدمة في البلاط؛ وذلك أثناء عودة أكبر من حملته العسكرية إلى العاصمة الملكية وقتها فتحبور سيكِري، حيث استدعى أبا الفضل

---

[1] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xi-xii. Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 118.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٠١ – ١٠٣. الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام**، جـ ٥، ص ٤٧١.

[٣] علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٠١ – ١٠٣.

[٤] تقع شرق العاصمة دهلي في شمال شرقي الهند، يحدها من الشرق إقليم البنغال، وشمالاً نيبال، وجنوباً أُريسه وناجبور الصغرى، ومساحتها عدا الأراضي المقفرة وأراضي الغابات وفسحات الأنهار العظيمة نحو (٤٤٢٥٩) ميلاً مربعاً، وكانت سابقاً جزءاً من ولاية إقليم البنغال، خرج منها كثير من العلماء والفضلاء الكاملين والصوفية الصادقين، يقصدها المسلمون وكثير من الوثنيين لزيارة ضريح الولي الشهير المخدوم " شاه شرف الدين البهاري " رحمه الله.
- الندوي، معين الدين: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، ص ١٢ – ١٣.

[٥] علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٠١ – ١٠٣. الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام**، جـ ٥، ص ٤٧١.

للحضور إلى بلاطه، وقد أهدى إليه أبو الفضل تفسيرا لسورة الفتح، وانتهى اللقاء بضمه إلى البلاط، وكان ذلك في (٩٨٢هـ /١٥٧٥م).[١]

ويروي أبو الفضل جانبا من ذلك -يتحدث عن نفسه دائمًا بصيغة الغائب- فيقول: "ولما وصلتُ وفجأة لمعت في صميم قلبي رغبة عارمة في الانضمام إلى صفوف خدمة الملك، وكتبت في شرح مقدمة سورة النصر [سورة الفتح] الرايات المقدسة إلى أجمير تذكر جلالة الملك في خلال وليمة حكمة ذلك لأقدمها هدية للمجلس المقدس. المضطرب في صحراء الوجود [أبو الفضل]، ولما تلقى أبو الفضل هذا الخبر من أخيه النبيل، ازداد شوقه إلى تقبيل عرش الملك... وعندما ابتسم الحظ لي ودخلت ذلك المكان ... فأرشدني أخي الذي كان يكبرني سناً ويفوقني حكمة إلى زاويته الخاصة، ولما كان أحد المتغذين على الغذاء الروحي، شعرت بتوق إلى الزعيم الروحي أكبر. في اليوم التالي، قصدت الذهاب إلى المسجد الرئيسي أحد أكبر صروح الشاهنشاه، وفجأة في ذلك المكان غمرني سيد العالم بظل لطفه [أن أكبر حضر إلى المسجد]، فحظيت بشرف تقديم الولاء من بعيد لشخصه العظيم... إلى أن ألقى السيد نظرة تعليمية على واستدعاني وبدا من الاهتمام الكبير الذي أبداه الشاهنشاه إزائي، أن حظي الجيد كان قوياً وأن نجم قدري قد شع وسط الظلام. اقتربت منه وسجدت أمام عرشه السامي. في تلك المناسبة، قبلني فردا من أفراد تجمع المملكة والدين الذي ضم مئات الألاف الطوائف والمدارس، ووصف حالتي في طريقة تفوق ما كنت أظنه عن نفسي أمام ضيوف المهرجان المقدس". [٢]

وفي هذا اللقاء ازداد إعجاب أكبر بشخصية أبي الفضل وفكره، كما استحسن تفسيره لسورة الفتح والتي تناسبت مع انتصاره وضمه للبنغال وبيهار، كما تمثل علامة على ذكاء أبي الفضل في اختياره. وربما وجد في فكره الذي عكسه التفسير ما لم يجده في غيره من علماء البلاط.

ولم يغفل أعداء أبي الفضل وعائلته عن هذه التطورات التي تختلف تماماً مع مساعيهم السابقة في التخلص من مبارك سابقاً وولديه من بعده، وعلى رأس هؤلاء صدر الصدور [٣] الشيخ عبد النبي

---

[1] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xii-xiii. Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 118.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٣٦ – ١٣٨. الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام**، جـ ٥، ص ٤٧١.

[٣] كان ينادى به من يتولى منصب " الصدارة "، وهو كبير العلماء والمشرف على القضاة ورجال العدل وأئمة المساجد وخطبائها، وكان في العادة من العلماء أصحاب المهابة. **انظر:**
أحمد: **عصر أكبر**، ص ١٧٣.

الجنجوهي [1] وكبير العلماء الشيخ مخدوم الملك عبد الله السلطانبوري [2]؛ لكنهم لم يستطيعوا أن يحركوا ساكناً بعد ما نال أبناء مبارك الحظوة عند أكبر، وإعجابه بعلمهم وفكرهم الذى تقاطع مع بعض سياساته وأفكاره السابقة ؛ وفي الوقت نفسه حرص أبو الفضل وأخوه على تجاهلهم وتجنب الاحتكاك بهم، وركزوا على علاقتهم بالسلطان والمهام الموكلة اليهم منه ؛ وكانت النتيجة النهائية أن أخذ نفوذ هؤلاء العلماء في الهبوط شيئاً فشيئاً إلى أن فقدوه نهائياً بالنفي من الهند أولا، ثم بموتهم بعد عودتهم من المنفى، وقيل اغتيالهم؛ في الوقت الذى نال فيه أبو الفضل ثقة الملك وصداقته التي زادت يوماً بعد يوم.[3]

ثالثا: طبيعة دور أبي الفضل في بلاط أكبر:

ظهرت قدرات وملكات أبي الفضل العلمية والعملية فور انضمامه للبلاط، اضطلع أبو الفضل وأفراد عائلته منذ التحاقهم بالبلاط بمهام متعددة، وفي كل عام يمر كان يزداد معه أبو الفضل في الحظوة والنفوذ والسلطة، حتى تقلد منصب الوزارة ومنح لواء منصب صاحب أربعة آلاف فارس، وتمتع بثقة أكبر المطلقة وقام بكل الأعمال والمسؤليات التي كلفه بها بكل كفاءة وتميز وعلى أكمل وجه؛ المدنية منها والعسكرية.[4]

---

[1] **عبد النبي بن أحمد عبد القدوس الحنفي الجنجوهي،** أحد العلماء المشهورين في أرض الهند، ولد بـ " بجنجوه " وقرأ القرآن والفقه والعربية وسائر العلوم في بلاده، ثم سافر إلى الحرمين الشريفين وسمع الحديث بهما عن الشيخ شهاب الدين أحمد بن حجر المكي وعن غيره من المحدثين، وتردد إلى الحجاز غير مرة، وصحب المشايخ مدة طويلة حتى رسخ فيه مذهب المحدثين، فرجع إلى الأهل والوطن وخالفهم في مسألة السماع والتواجد ووحدة الوجود والأعراس وأكثر رسوم المشايخ الصوفية ونصر السنة المحضة والطريقة السلفية واحتج ببراهين ومقدمات، فخالفه والده وأعمامه وأوذي في ذات الله من المخالفين حتى أنهم أخرجوه، ولما قيض الله له صدارة الهند طلبه أكبر شاه التيموري سلطان الهند وولاه صدارة الهند بعرضها وطولها سنة إحدى وسبعين وتسع مئة، فاستقل بها زمانا وأعطي من الأرض والأموال مالم يعط أحد قبله من الصدور، وحصل له القبول التام عند الخاص والعام، وكان أكبر شاه يذهب إلى بيته لاستماع الحديث الشريف ويضع نعليه قدامه ويتلقى إشارته بالقبول، يقول بدايوني أنه استمر على ذلك سنين ثم دخل في الحضرة ابنا الشيخ مبارك فدسا في قلب أكبر شاه ما رغب به عن أهل الصلاح والمشايخ، نزله عن منزلته وصار يُدَبِّر حيلة لعزله، واستغل من أجل ذلك حادثة عظيمة بمدينة " متهرا "، وهي نفس الحادثة التي استغلها أبو الفضل ووالده لإعداد " مرسوم العصمة أو فتوى المجتهد المطلق " والذي وقع عليه عبد النبي وعبد الله سلطانبوري بالإكراه، بعدها عزلهم ونفاهم إلى الحرمين الشريفين وأقاما بها زماناً، ثم رجعا إلى الهند وطلب عبد النبي العفو من السلطان، فأمر وزيره راجا تودرمل أن يحاسبه، فقبض عليه ونقمه أشد نقمة حتى مات. وفي " مآثر الأمراء " أن السلطان حبسه للمحاسبة وفوض أمره إلى أبي الفضل بن المبارك الناجوري فقتله. وكان ذلك في سنة إحدى وتسعين ومئة، وله مصنفات فقهية عديدة.

الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام،** جـ ٥، ص ٣٨٠.

[2] الشيخ عبد الله بن شمس الدين الأنصاري السلطانبوري المشهور بمخدوم الملك، أصل عائلته من بلدة " بتنه " من بلاد السند، لكنه ولد في " سلطان بور " بعد انتقال جده إلى " جالندهر "، اشتغل بالعلم من صباه، وسافر إلى " سرهند " فقرأ " على العلامة عبد الله السرهندي، ثم دخل دهلي وأخذ الحديث عن الشيخ إبراهيم المعين الحسيني الأيرجي ـ ثم رجع إلى بلدته واشتغل بالتدريس والتصنيف والتذكير، وحصل له القبول العظيم، فولاه همايون شاه التيموري شياخة الإسلام فاستقل بها أيامه وأيامه وأيام فترته إلى أوائل عهد ولده أكبر شاه، وكان الملوك والسلاطين كلهم يكرمونه من قبل غاية الإكرام ويتلقون إشاراته بالقبول، حتى أن شير شاه لقبه بصدر الإسلام، وابنه سليم شاه كان يجلسه على سريره ويعرض عليه النذور الثمينة، ولما رجع همايون شاه من إيران وجلس على سرير الملك مرة ثانية لقبه بشيخ الإسلام، ولقبه أكبر شاه بمخدوم الملك، وجعل راتبه ألف دام.
واستمر على ذلك سنين، ثم لما دس الشيخ مبارك بن خضر الناجوري في قلب السلطان أكبر شاه أنه مجتهد في المذهب لا ينبغي له تقليد الصدور والقضاة أمر بإخراجه إلى الحرمين الشريفين، فأقام بها مدة ثم عاد إلى الهند، ولما وصل إلى الججرات توفى بها مسموماً، وصرح صاحب " مآثر الأمراء " أن ذلك كان بأمر أكبر شاه، وكان ذلك في سنة تسعين ـ أو إحدى وتسعين ـ وتسع مئة. **انظر:**

ـ الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام،** جـ ٥، ص ٣٧٤ ـ ٣٧٥.

[3] Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 2.

[4] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 118.

وكانت أبرز تلك المهام؛ والتي شكلت أساس العلاقة مع أكبر؛ دورهم في المناقشات الدينية، والتي كانت السبب الأساسي في استدعاء أبي الفضل حينما ذُكر اسمه في ثنايا واحدة من هذه النقاشات فطلب أكبر رؤيته كما تقدم في بيان ملابسات ضمه إلى البلاط.

كانت النقاشات الدينية عبارة عن مجالس يعقدها أكبر منذ توليه الحكم، ويحضر فيها عدد من العلماء ومشايخ المتصوفة الزهاد وبعض أُمراء البلاط المقربين، ويدور فيها النقاش حول موضوعات الدين المختلفة، ودائماً ما كانت تعقد في ليالي الثلاثاء من كل أسبوع، ولما تم لأكبر ضم المقاطعات الشرقية – البنغال وبهار – واتسعت رقعة الدولة وكبر عدد رعيتها، ولم يعد هناك من مناوئ ولا مخالف، زاد انشغال أكبر بهذه النقاشات، وأراد توسعتها لتشمل كل الشيوخ والعلماء والزهاد والمتصوفة من كل أرجاء الدولة، فأمر ببناء عبادة خانة – دار العبادة الروحية - في ذي القعدة سنة (٩٨٢هـ /١٥٧٤م) وانتهى منها في سنة (٩٨٣هـ /١٥٧٥م) [١]. وفي أثناء ذلك كان أبو الفضل قد قابل أكبر للمرة الثانية معلناً خلال لقائه أنه لا ينتمي لأي مذهب بل هو باحث عن الحق المجرد، وازداد إعجاب أكبر به وبفكره ومذهبه يوماً بعد يوم خلال مناقشات الثلاثاء ورأى مدى تمكنه ورسوخه، والأهم قدرته على الجدل والمناظرة.[٢]

وبحلول الوقت الذي تم فيه إعمار دار العبادة "عبادة خانه" كان أكبر قد أعجب بمذهب أبي الفضل؛ من خلال المناقشات العلمية المصغرة التي كانت سبباً في بروز أبي الفضل وإعجاب أكبر به وتقريبه منه. ومع انعقاد أول جلسة نقاشية في دار العبادة "عبادة خانه" وُزِع الحاضرون على الإيوانات الأربعة كل حسب طائفته ومذهبه؛ كان أكبر قد قرر الاستعانة بأبي الفضل وعائلته في إدارة هذه النقاشات الدينية وطرح الأسئلة وتدوين الإجابات، والأهم هو أن يكونوا عوناً له في تفنيد آراء المذاهب والطوائف ومقارعة حججهم بحجج مثلها أومن جنسها، والترويج من خلال ذلك لفكرة عدم التعصب وترك التقليد المتمثلة في ترك التقييد بالمذاهب والطرق، وكانت هذه هي الخطوة الأولى في ترويج فكرة البحث عن الحقيقة التي آمن بها أبو الفضل وعائلته وأُعجب بها أكبر ورأى فيها حسنات كثيرة من وجهة نظره. [٣]

وكان أكبر قد أعلن للعلماء المسلمين في بداية عقد المناقشات في عبادة خانة أن غرضه هو الوصول من خلالها إلى الحق المجرد وكشف الحقيقة دون التعصب لمذهب، وترك القديم مع الاختيار بينه بالعقل، تحسينًا وتقبيحًا؛ فلا يسمحوا لأنفسهم وأهوائهم بحجب الحق عنهم فيقولوا خلافه، وإذا وقعوا في ذلك فحسابهم على الله. غير أنه لما بدأت المناقشات وتُدُوِلت الموضوعات ظهر للملك أن علماء المسلمين الحاضرين في عبادة خانة – ومنهم علماء البلاط الذين كانوا محط إجلاله وتقديره – ظهر له أنهم متعصبون ومتحجرون على ما ورثوه ممن كانوا قبلهم من مسائل الفروع لدرجة أنهم لا يكادون يتفقون على شيء، وتعصب كل صاحب مذهب لمذهبه وطائفته وتناسوا أداب الجلوس والحديث ووجه بعضهم لبعض السباب والشتائم، بل وكفروا بعضهم بعضاً؛ حتى إن كبير العلماء مخدوم الملك عبد الله سلطانبوري كتب رسالة ضد الشيخ عبد النبي أفتى فيها بحرمة الصلاة خلفه، في حين أفتى الأخير

---

[١] علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٣٣ – ١٣٥. الهروي: **طبقات أكبري**، جـ ٢، ص ١٢٧ - ١٢٨.

[2] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xiii. Al-Badaoni; **Muntakhabu-U-Tawarikh**, Vol. II, P. 200 – 204.

[٣] علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٣٥. الندوي، مسعود: **تاريخ الدعوة الإسلامية في الهند**، دار العربية، بيروت، لبنان، ١٣٧٠هـ/١٩٥١م، ص ٦٨ – ٦٩. الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام**، جـ ٥، ص ٣٧٥، ٣٨٠.

بضلال الأول وجهله؛ فانقسم العلماء بينهما؛ وظهر للملك جراء ذلك أن آراءهم – أي العلماء المسلمين وبخاصة علماء البلاط – متشعبة ومتضاربة في أصول الدين وعقيدته.[١]

ومن الأمور الغريبة التي صدرت منهم، أن أول خلاف بينهم أمام السلطان كان على اختيار مكان الجلوس أيهم أقرب من الملك وارتفعت أصواتهم أمامه حتى أمر بإخراجهم من المجلس وجعل يسيء الظن بهم وبمذاهبهم التي لا يعرف حملتها آداب الجلوس والحديث، وكان سبباً لتدخل أكبر في ترتيب الجلوس.[٢]

صُدم أكبر بكل هذه المواقف وكلما تكررت هذه الجلسات كلما سيطرت عليه الدهشة والحيرة، وسقط هؤلاء العلماء من نظره وزاد إيمانه بفكر أبي الفضل، واستغل هذا الأخير هذه الأوضاع في إقناع أكبر بمذهبه في البحث عن الحق المُجرد، وساعده في ذلك أن أكبر كان أمياً، كما كان يرى أن علماء عهده – خاصة علماء البلاط – أرسخ علماً وأدق فهماً ممن سبقهم من علماء الإسلام الأوائل - لكن لما رأى حالهم – وهم الأعلم – تساءل عن حال من قبلهم – وهم الأقل علماً – فبدأ يركن إلى أبي الفضل ومن على شاكلته، ودُفع أكبر إلى التوسع أكثر في هذه النقاشات لتشمل غير المسلمين كذلك، بحثا عن الحقيقة المجردة.[٣]

أمر أكبر في سنة (٩٨٦هـ /١٥٧٨م) بدعوة كل أرباب الملل والنحل بالحضور إلى تلك النقاشات من كل أقطار الهند وغيرها؛ فاجتمع له فيها المسلمون بطوائفهم وغيرهم من ملل الكُفر، ..."فئات متنوعة ضمت، الصوفي والفيلسوف والخطيب والفقيه والسني والشيعي والبرهمني، والجاتي (Jati) والسيوارا (Siura) والكارباك (Carbak) والنصراني واليهودي والصابئي، والزرادشتي وغيرهم"؛ ويعقب أبو الفضل"... ولابد من الإشارة إلى أن خديوي العالم [أكبر] أشرف بفطنته وبسعيه الدائم للبحث عن الحقيقة على تنظيم الاجتماعات تنظيماً ممتازاً". [٤]

ولقد أدار أكبر المناقشات وطرح الأسئلة على ممثلي كل الطوائف والديانات بهدف البحث عن الحقيقة، في الأصول والفروع، وأنصت للإجابات ودفعهم للنقاش مع بعضهم، فسعى أرباب كل دين لإثبات أن الحق في دينه ومذهبه والطعن في غيره، وازدادت النقاشات حدة ووصلت للنتيجة نفسها التي سبقت حينما كان النقاش محصوراً بين علماء المسلمين فقط.[٥]

دفعت هذه النتيجة أكبر للاقتناع أكثر بفكر أبي الفضل من أن هذه المذاهب الإسلامية وغيرها قد ثبت فسادها، وذلك بسبب التعصب والتقليد واتباع القديم من المذاهب والطرق والأديان، وأنه لابد من تبني إعمال العقل؛ لاستخراج ما فيها من خير وترك ما لا يتفق مع المنطق، ويقول عن أكبر في هذا الصدد يقول أبو الفضل "إنه رجل يتخذ العدالة مرشداً له على درب التحقيق ويأخذ من كل طائفة ما يتفق مع المنطق".[٦]

ونظراً لأن المعارضين الوحيدين لمثل هذا الفكر الذي يرغب أكبر في تبنيه وتطبيقه بشكل أوسع هم علماء المسلمين السُنة؛ فقد دبر له أبو الفضل وأخوه أبوالفيض مع والدهما مبارك ومن حذا حذوهم

---

[١] أحمد: **عصر أكبر**، ص ١٤٣ – ٢٤٤.
[٢] الندوي: **تاريخ الدعوة الإسلامية في الهند**، ٦١ – ٦٣.
[٣] الندوي: **تاريخ الدعوة الإسلامية في الهند**، ٦١ – ٦٣.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٩٤ - ٢٩٥.
[٥] أحمد: **عصر أكبر**، ص ٢٤٤.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٩٩.

إصدار فتوى دينية تمكنه من تطبيق هذه الأفكار دون معارضة من علماء السُنة وبخاصة علماء البلاط، وقد عرفت هذه الوثيقة بفتوى "مرتبة الاجتهاد" أو "المجتهد المطلق" أو "مرسوم العصمة".[١]

بدأ أمر مرسوم العصمة بمن سماهم أبو الفضل في كتابه "الحكماء" وهم في نظره غير المتلطخين بغبار التقليد، الذين رأوا أن سبب الخلافات بين الطوائف والأديان راجع إلى التقليد والتعصب بسبب التمسك بالقديم دون البحث عن الحقيقة؛ ومن ثم لا حل لهذه الخلافات إلا بعرضها على طبيب جديد "أي السلطان ومخاطبته بأسلوب الاجتهاد، ثم عرض حالة فوضى الأديان والمعتقدات عليه والتضرع إليه لحل هذه العقدة"، ولما بلغ أكبر هذه الأفكار لم يقبلها في بادئ الأمر، إلا أن مبارك وابنيه أبا الفضل وأبا الفيض ومن حذا حذوهما أقنعوه بها. [٢]

يقول أبو الفضل: "ثم أدخل [أكبر] البهجة إلى قلوبهم بتلبية رغباتهم في شهر [رجب ٩٨٧هـ/١٥٧٩م]، انعقد اجتماع المتنورين واتفق الحكماء بالإجماع على ما يأتي "أن سيد العالم هو إمام الزمان ومجتهد العهد، وعندما يقبل الخلق باختياراته أياً كانت بعيداً عن تناقضات القدماء، وعن مذاهب الباحثين عن الحقيقة، سيجمعون الفضل الإلهي". [٣]

أجمع الحاضرون على هذه الفتوى التي أعدها مبارك الناكوري، ووقع عليها عدد من العلماء المسلمين والأعيان وعلى رأسهم مخدوم الملك عبد الله سلطانبوري، وصدر الصدور الشيخ عبد النبي وشيخ الإسلام وقتها، وغازي خان باداخشي، وحكيم الملك والقاضي جلال الدين الملتاني [٤]. ومن هؤلاء من قيل إنه وقع بالإكراه؛ مثل مخدوم الملك وصدر الصدور. وبالطبع وقع معد الوثيقة وعرَّابها الشيخ مبارك والذي أضاف إلى توقيعه أن هذا ما كان ينتظره منذ سنوات عديدة وأنه راضٍ به تمام الرضا. [٥]

ولقد مهدت هذه الوثيقة فيما بعد لظهور "مذهب إلهي "الذي ابتدعه أكبر في (رجب ٩٨٧هـ/١٥٧٩م) كتطبيق عملي وتجسيد نهائي لمذهب البحث عن الحقيقة المجردة الذي آمن به أبو الفضل وأغوى به السلطان. إضافة لذلك حظي أبا الفضل وأخوه أبا الفيض فيضي بالحظوة المطلقة عند الملك وكسبا وُدَهُ وصداقته. وتم القضاء على نفوذ أعدائهم السابقين نهائياً بصدور أمر نفي كل من مخدوم الملك عبد الله سلطانبوري وصدر الصدور عبد النبي إلى مكة. [٦]

ومن الجدير بالذكر أنه قد ازدهرت في بلاط أكبر حركة علمية كنتيجة لشغف أكبر بالمعرفة وولعه بالنقاشات الدينية، وكان لأبي الفضل دور مهم فيها، حيث شارك مع غيره من أمراء وعلماء البلاط في التأليف والترجمة الدينية والعلمية، فترجم أبو الفضل كتاب "كليلة ودمنة" من العربية إلى

---

[١] الندوي: **تاريخ الدعوة الإسلامية في الهند**، ص ٨٢.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٣١٣ – ٣١٧، حاشية رقم (٥) ص ٣١٦.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٣١٣ – ٣١٧، حاشية رقم (٥) ص ٣١٦.

[٤] **جلال الدين الحنفي الملتاني**، أحد كبار العلماء، ولد بمدينة بهكر ونشأ بالملتان، وسافر للعلم إلى أجرا، وتلقى العلم على كثير من العلماء المشاهير ،ثم سافر إلى أجرا وأقام بها مدة في زاوية الخمول واشتغل بالتجارة برهة من الزمان، ثم عكف على الدرس والإفادة فدرس بأكبر آباد زماناً، وظهر فضله بين العلماء فولي القضاء الأكبر مكان القاضي كمال الدين يعقوب الكروري، فاستقل به مدة وعزل عنه، وأخرجه أكبر شاه إلى بلاد الدكن حين أخرج العلماء من حضرته وفرقهم إلى نواحي الملك / فذهب إلى بيجابور فأكرمه أمير تلك الناحية، مات سنة تسع وتسعين وتسع مئة بمدينة بيجابور. انظر:

الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام**، جـ ٤، ص ٣٢٥.

[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٣١٣ – ٣١٧، حاشية رقم (٥) ص ٣١٦. أحمد: **عصر أكبر**، ص ٣١٦ - ٣١٨.

[٦] الندوي: **تاريخ الدعوة الإسلامية في الهند**، ٨٦.

- Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xiv.

الفارسية تحت عنوان "آياردانيش" وشارك في ترجمة ملحمة "المهابهارتا" من السنسكريتية إلى الفارسية، كما ساهم في تأليف كتاب "تاريخ ألفي " الذي يؤرخ الألف سنة الأولى من تاريخ الإسلام.[١]

هكذا انتهت الخلافات الدينية والمذهبية الآن -داخل البلاط فقط- وتحقق الهدف الفكري لمبارك وولديه؛ ومنذ ذلك الوقت حظي أبو الفضل بصداقة أكبر المطلقة وزاد اعتماد أكبر عليه وعلى أخيه، وعينهم مرافقين دائمين له في البلاط وفي حملاته العسكرية، وأوكل إليهم مهام سياسية وإدارية ودينية وعسكرية وارتفعت مناصبهم يوماً بعد يوم. فقد عُين أبو الفضل في سنة (٩٩٣هـ /١٥٨٥م) في منصب "حضري"(Hazari) أي قائد ألف فارس، ثم عُين في العام التالي (٩٩٨هـ /١٥٨٦م) في منصب "ديوان"(Diwan) مقاطعة دهلي، ثم رقاه أكبر في سنة (١٠٠٠هـ /١٥٩٢م) إلى منصب "دُحضري" (Duhazari). وانضم بذلك إلى طبقة الأُمراء الكبار في البلاط، وبعدها بقليل رفعه أكبر لمرتبة قائد ألفين وخمسمائة فارس، وعلى الرغم من أن هذه المناصب قد تستدعى أحياناً تركه للبلاط إلا أنه كان ملزماً بالحضور وقتما يحتاجه أكبر فوراً.[٢]

أوجدت هذه المكانة الرفيعة والترقي السريع أعداءً جدداً لأبي الفضل، يغارون منه بسبب مكانته عند أكبر وأنه لا يمر شئٌ صغيرٌ أو كبيرٌ إلا بإذنه ومشورته، فعملوا على إبعاده عن البلاط مستغلين تعطل فتوح الدكن[٣] (Deccan) وسوء إدارة القائمين عليها، حيث أشاروا على أكبر بإرساله إلى هناك لتولي زمام الأمر، متمنين في أنفسهم أن يقتل هناك أو على الأقل أن يسئ الإدارة فيغضب منه الملك وتقل مكانته عنده.[٤]

أصدر أكبر أمره لأبي الفضل بالذهاب إلى الدكن في السنة الثالثة والأربعون من حكمه في (١٠٠٦هـ /١٥٩٨م)، وكلفه بإحضار الأمير مراد إلى البلاط وأن يعاين الجبهة، فإذا وجدها جيدة ومنضبطة يعود مع الأمير إلى العاصمة، وإذا وجد العكس فإنه يرسل الأمير إلى أجرا ثم يتولى هو قيادة جبهة الدكن. وعند وصوله إلى الدكن وجد الجبهة في وضع مزري ومعنويات القادة والجند متدنية وكل منهم يريد تأجيل الحرب والعودة إلى البلاد، كما وجد أن الأمير مراد قد مات قبل وصوله؛ فتولى القيادة بنفسه، وبعد المعاينة للجبهة وخطوط الدفاع والهجوم أعد خطة محكمة، ورفع معنويات الجنود والقادة بأن قام بقيادة الهجوم بنفسه؛ وفي مدة قصيرة أخضع مناطق كثيرة إلى الداكن وضمها للمملكة، ثم عقد اتفاقيه مع جاندي بيبي ملكة جيش الداكن وقتها أنه بعد معاقبة أبهانج خان حبشي الذى كان في حرب معها يسلم لها مدينة جُنَّيْر[٥] مقابل تخليها عن حصن أحمد نجر.[٦]

---

[1] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xvii.

[2] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 118 - 119. Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xv, xviii.

[٣] كلمة هندية معناها الجنوب وكانت تطلق قديما على الجهة الواقعة جنوبي نهر " نربدا " من بلاد الهند، ولكن بعد أن فتحها المسلمون انحصر الاسم في البلاد الواقعة بين نهري " نربدا " و " كريشنا "، وهي تمتد من بحر العرب غربا إلى خليج بنغاله، ومشتملة على ولايات خانديس (خانديش) وأرنج آباد وبيدور وحيدر آباد وبيجابور وبرار وجندوانه ومعظم أنهار ولايات الهند الوسطى تصب في خليج البنغال ومنها نهر جداوري ومهاندي. **انظر:**
- الندوي: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، ص ٢٤.

[4] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P.119.

[٥] تقع جنوبي مدينة دهلي في إقليم الدكن، وتتبع ولاية بمبئ (مومباي)، وعدد سكانها نحو عشرة آلاف نسمة وبها مسجد قديم عظيم البناء. **انظر:** -الندوي، معين الدين: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، ص٢٠.

[6] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 119 - 120. Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxi - xxii.

في الوقت نفسه خرج أكبر من العاصمة على رأس جيش من أجل معاقبة بهادر خان حاكم خانديش [١] بسبب عدم تقديم فروض الولاء والطاعة للأمير دانيال بن أكبر ولرفضه الأوامر وعدم تقديم المساعدة للجيش الملكي في حروب الدكن، وأصدر أوامره إلى ابنه دانيال بتولي القيادة بدلاً من أبي الفضل على جيوش الدكن وإرسال الأخير لمقابلته للمشاركة في حصار حصن أسير(Asir) معقل بهادر خان. [٢]

لبى أبو الفضل الأوامر وترك الجيش لقيادة الأمير دانيال وخرج للقاء أكبر وقابله في (١٠٠٨هـ /١٥٩٩م) في منطقة خاجرون (Khagron) بالقرب من بيجاجراه (Bijagarh)، واستقبله أكبر ورحب به وناقش عدد من الموضوعات معه، ثم عينه قائداً مشاركاً في حصار حصن أسير وولاه حكم خانديش ورقاه قائداً لأربعة آلاف فارس. أدى أبو الفضل في حصار معقل بهادر خان دوراً بارزاً؛ تمثل في معاينة الحصن وخطوط الحصار ووضع خطة محكمة وقاد الهجوم بنفسه على الحصون الأخرى المحيطة بحصن أسير، فنجح في تضييق الخناق على حصن أسير مقر بهادر خان؛ وعندما وجد بهادر خان أنه لا مفر من الاستسلام أرسل يطلب الصلح والمسامحة من أكبر في (١٠٠٩ هـ /١٦٠٠ م)، وفي الوقت نفسه كان الأمير دانيال قد سيطر على أحمد نجر وانضم لحصار أسير. [٣]

ظهر من خلال هذه النجاحات مَقْدِرَة أبي الفضل العسكرية وموهبته التخطيطية وشجاعته القتالية ودهاؤه السياسي، كما مثل لأكبر برهاناً على إخلاصه له وولائه المطلق لدرجة تعريض حياته للخطر وعدم جبنه في مواطن الحروب والقتل؛ فازدادت مكانته عنده ورقاه كما تقدم، وفشلت محاولات الأمراء الغيورين الذين تمنوا إخفاقه.

وفي الوقت الذي تم فيه السيطرة على حصن أسير، وأثناء مراسم الاحتفال اندلعت اضطرابات أخرى في الدكن سببها راجا مانو والحزب المنادى بتتويج ابن علي شاه ملكاً، فتوجه الخان خانان للتصدي لتلك الاضطرابات؛ في حين توجه أبو الفضل لإخضاع نَسِك (Nasik)، وفي الوقت نفسه توجه أكبر إلى العاصمة تاركاً ابنه الأمير دانيال في برهان بور [٤]، لكن الخان خانان [٥] لم يستطع التصدي

---

[١] تقع جنوبي دهلي، في إقليم الدكن، وتتبع ولاية بمبئ (بومباي) يحدها من الشمال نهر " نربدا " وسلسلة جبال " ستبورا " وشرقاً مديرية برار وجنوباً سلسلة جبال " أجنتا " وغربا ولاية " بروده "، ومساحتها (١٠٠٤١) ميلاً وعدد سكانها نحو عشرين ألف نسمة. **انظر:** -الندوي، معين الدين: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، ص ٢٤.

[2] Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 2 – 3.

[3] Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 2 – 3.

[٤] مدينة مسورة من الهند وهي قصبة متصرفية باسمها في مديرية نمار وتبعد عن مدينة بومباي (٣١٠) ميلاً، وهي مدينة محدثة إسلامية، استحدثها نصير خان الفاروقي صاحب خانديس (خانديش) باسم شيخه برهان الدين محمد ناصر الهانسوي وابتنى فيها القصور الحسنة وجعلها كرسي مملكته، وقال أبو الفضل أنها تعد من أرقى مدن الهند في أيام السلطان جلال الدين أكبر الذي أمر علي خان ببناء مسجد كبير بها في (٩٧٧هـ/١٥٨٨م). **انظر:** الندوي: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، ص ١١.

[٥] يشبه منصب رئيس الوزراء، وهو لقب للوكيل الذي كان في مقدمة رجالات أكبر وتأتي منزلته بعد الأمراء أبناء البادشاه، وكان يراعى فيه أن يكون قد وصل إلى قمة الفهم وأعلى مراتب الإخلاص، وهو ينوب عن السلطان في الأمور الملكية والمالية، كما كان كبيراً للمستشارين، وتنتظم به جلائل أمور الحكم، وتكون باستصوابه الترقية والتنزيل والعزل، ومع أنه ليس صاحب المكتب إلا أن رؤساء المكاتب يرجعون إليه ويسترشدون ببعد نظره. انظر:
- أحمد: **عصر أكبر**، ص ١٦٨.

لاضطرابات راجا مانو أو تكاسل عنها، فأُصدر الأمر إلى أبي الفضل للمشاركة فيها وترك إخضاع نسك. [1]

ونجح أبو الفضل بعد عدة معارك حاسمة في عقد اتفاقية مع ابن شاه على، ثم أكمل مطاردته لراجا مانو وانتصر عليه في أكثر من موقعه وضم مناطقه، في حين هرب راجا مانو ولجأ إلى دولت آباد مؤقتاً، ثم حاول الهجوم مرة أخرى وكاد أن يقبض عليه لكنه نجا بأعجوبة ونهبت أمتعته وممتلكاته. [2]

رابعاً: مآثره ومؤلفاته: -

اختلف علماء الهند حول مذهب وعقيدة أبي الفضل، فمنهم من قال إنه هندوسي وآخرون قالوا إنه من عبدة النار وقيل إنه مفكر حر، وهناك من أدعى أنه ملحد، في حين وصفه محبو الصوفية والفلاسفة بأنه من أصحاب مبدأ "السلام مع الجميع " الذين يقبلون جميع الأديان ويرونها جميعاً موصلة إلى الله وصالحة للتعبد بها. واعتبر كذلك مسؤولا هو وأخوه فيضي ووالدهما مبارك عن انحراف الملك أكبر وخروجه عن الملة. [٣]

ويمكن من خلال عرض أعمال أبي الفضل في حياته وخلفية نشأته العلمية القول؛ بأنه كان على مذهب أبيه في عدم التقيد بدين أو مذهب وتبني البحث عن "الحق المجرد" وتبني مبدأ "السلام مع الجميع"، وهذا المذهب مخالف لعقيدة الإسلام؛ ولهذا أفتى مُعظم العلماء بضلاله وخروجه ومن على شاكلته من الملة. [٤]

غير أن أبا الفضل من الناحية السلوكية الخُلقية أجمع الموافقون له والمخالفون على رقي أخلاقه وحسن سلوكه حتى مع مخالفيه، وقد أثر عنه في ذلك مواقف عدة، كما كان ذا كفاية ومقدرة على تحمل كل ما يكلف به من مهام ومسئوليات كما تقدم. [٥]

ومما أثر عنه أنه في ذلك لم يكن فاحش الكلام ولا سليط اللسان، كما كان رحيماً بالعاملين عنده فلم يكن يتعرض العاملون لديه إلى أي تغريم بسبب الغياب أو يصادر أملاكهم أو يقطع أجورهم، ولم يكن يسرح عاملاً بعد توظيفه حتى لو لم يقم بعمله جيداً ويقول: "سيعزو الناس ذلك (أي تسريح العامل) إلى ضعف في تحرياتي عمن يعملون عندي، ويقولون: لماذا وظفه دون أن يتحرى عنه أولاً؟ [6]

كما عرف أيضاً بالكرم الشديد؛ فقد كان من عاداته في أول كل عام أن يحضر كل ما لديه من مخازن منزله ويدونها بالتفاصيل ويحتفظ بالقائمة، ثم يقوم بحرق دفاتر الحسابات؛ ويعطى كل ملابسه لعبيده إلا السراويل كانت تحرق أمامه. كما كان كريماً مع من يقودهم من قادة وجند؛ إذ يروى عنه

---

[1] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 122. Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxiv.

[2] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 122. Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxiv.

[٣] الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام**، جـ ٥، ص ٤٧١. الندوي: **تاريخ الدعوة الإسلامية في الهند**، ص ٦٧ – ٦٨.

[٤] الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام**، جـ ٥، ص ٤٧١. الندوي: **تاريخ الدعوة الإسلامية في الهند**، ص ٦٧ – ٦٨.

[٥] الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام**، جـ ٥، ص ٤٧١. الندوي: **تاريخ الدعوة الإسلامية في الهند**، ص ٦٧ – ٦٨.

[6] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxiv. Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 3 – 4.

عندما كان في حملة الدكن أنه أقام خيمة كبيرة كانت يقدم فيها كل يوم مائدة من آلاف الأطباق لكل ضباط الجيش وقادته، وخارجها أعد مطعم لإعداد الطعام وتوزيعه يومياً على كل من يريد الطعام غنياً كان أو فقيراً، الأمر الذي كان له أبلغ الأثر على وحدة الجيش والتفافه حول القائد، ورفع معنويات الجند. [١]

أما أبو الفضل كمؤلف وكاتب وأديب؛ فيقول عنه صاحب المآثر [٢]: "ككاتب، يقف أبو الفضل لا مثيل له، لديه أسلوب أدبي ساحر، وكان متحرراً من التقليد والحيل الأسلوبية، فقوة كلماته وتعبيراته الجامعة، ومواضع مفرداته، وتراكيبه البديعة، كل ذلك ميز أسلوبه وجعل من الصعب على الآخرين تقليده أو محاكاته"، واعتبر الهروي مؤلفاته "سجلاً للمعاني"[٣].

وعبر عدد من الكتاب الغربيين الهنود عن آراء مماثلة، حتى عرف في جميع أنحاء الهند بلقب "المنشئ الكبير"، ولا زالت خطاباته التي دونها لأكبر والمعروفة بـ "مكاتبات علامي"، تدرس في مدارس الهند الدينية، ويروى عن عبد الله ملك بخاري قوله إنه "يخشى من قلم أبي الفضل أشد من خشيته من سهام أكبر" [٤].

ولقد ترك أبو الفضل عدداً من المؤلفات كما يلي:

- **أكبر نامه مع الجزء الثالث آئين أكبري:** حيث يمثل أكبر نامه الجانب التاريخي البحت، أما الجزء الثالث منه فيعرف بعنوان مستقل هو "آئين أكبري" أي "دستور أكبر" أو " قوانين أكبر" فهو وصفي إحصائي بحت، يتناول مؤسسات دولة أكبر من خلال وثائق الدولة الرسمية.

- **مكاتبات علامي:** ويعرف أيضاً بإنشاءات أبي الفضل أو رُقعات أبي الفضل، ويحتوي هذا الكتاب على رسائل وخطابات كتبها أبو الفضل عن أكبر إلى الملوك والأمراء وغيرهم؛ وقد جمعها بعد موته ابن اخته عبد الصمد. ولأهميتها البلاغية والأدبية تدرس في مدارس الهند المحلية الأهلية وقد ترجم فيما بعد إلى الأوردية.[٥]

- **عياردانيش أو آيار دانيش:** وهو الترجمة الفارسية لكتاب كليلة ودمنة العربي، ومعنى عنوانه الفارسي "طعم الحكمة" أو "تذوق الحكمة".[٦]

- **ترجمة حياة الحيوان الكبرى للدميري:** ترجمة إلى الفارسية في (٩٨٣هـ /١٥٧٥م) بأمر أكبر وقيل إن هذه ترجمة والده.

- **ترجمة الإنجيل:** حيث ترجمه إلى الفارسية نحو سنة (٩٨٦هـ /١٥٧٨م) بأمر السلطان أكبر.[٧]

- **وله مؤلفات أخرى** مثل: "رسالة المناجاة" وهو كتاب أدعية، وقاموس في اللغة الفارسية "جامع اللغات"، و"قاموس فارسى"، وكتاب "الكشكول"، إضافة إلى تفسيرَيه الذين قدمهما هدية لأكبر أثناء

---

1 Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxiv. Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 3 – 4.

2 Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 128.

٣ الهروي: **طبقات أكبري**، جـ ٢، ص ٢٠٣.

4 Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxx-xxxi. Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 5.

٥ ترجم الجزء الأول من هذا الكتاب من الفارسية إلى الإنجليزية.

6 Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxx- xxxi.

٧ الحَسَني: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام**، جـ ٥، ص ٤٧٢.

لقاءيه الأول والثاني به، حيث قدم له تفسير آية الكرسي وتفسير سورة الفتح. غير أن هذه المؤلفات لم يصل منها إلا عناوينها. [1]

ويضاف إلى ما سبق؛ مشاركة أبي الفضل في تأليف كتاب "تاريخ ألفي "الذي يؤرخ للألف سنة الأولى من تاريخ الإسلام، وأيضاً مشاركته في ترجمة "ملحمة المها بهارتا" الهندوسية من اللغة السنسكريتية إلى الفارسية. [2]

غير أن أهم أعماله السابقة على الإطلاق هو كتابه "أكبر نامه " والجزء الثالث منه "آئين أكبرى"؛ والذي حظي بعناية خاصة من أكبر نفسه وكتب تحت إشرافه، وأمر مرسمه الملكي بتزيينه باللوحات التي تصورعدداً كبيراً من الأحداث التي يرويها الكتاب؛ مما زاد من أهمية الكتاب تاريخياً وحضارياً وفنياً، لما يقدمه من توثيق مصور للحياة في عهده، إلى جانب النص المكتوب نفسه.

خامساً: اغتياله: -

ترتب على نجاحات أبي الفضل المتتالية وما ناله من مناصب، والأهم حظوته عند السلطان وصداقتهم القوية، ترتب عليها غيرة الأُمراء وحاشية الملك، وعلى رأس هؤلاء الأمير سليم -جهانكير فيما بعد- ابن أكبر وولى عهده الذي كان يبغض أبا الفضل بشدة، لما يراه من اعتماد أبيه السلطان عليه في كل شيء؛ مشورة وتنفيذاً، ويرى أنه الأولى بذلك. [3]

وقد حاول إفساد علاقته بأبيه حين قام بمداهمة بيت أبي الفضل في غيابه في يوم من الأيام وفتشه ووجد فيه أربعين كاتباً ينسخون القرآن الكريم وملحقاً به تفسيراً لأبي الفضل، فأمرهم أن يأتوا معه وأحضرهم أمام والده وقال له: "إن أبا الفضل يخدعنا ويظهر أمامنا بوجه وهومن خلفنا بوجه آخر". [4]

حاول الأمير سليم – ومن يعارض أبي الفضل ممن نقل هذه الرواية – أن يستدل بما وجد في بيت أبي الفضل على ازدواجيته في الاعتقاد وعمله بمبدأ التقية [5].

لكن هل هناك رأي أو اعتقاد يحتاج أبو الفضل لإخفائه أكثر تطرفاً مما يعلنه وأعلنه من أول لقاء له بأكبر؟!!

وإذا كان هناك ما يخفيه فلابد وأنه ممثلاً في تفسيره للقرآن الذي ينسخه النُساخ على المصاحف، لكن الرواية لا تقدم معلومات عن محتوى التفسير، ولعل ذلك لأنه ليس في التفسير ما يخالف ظاهر أبي الفضل، خاصة أنه لم يرد في الرواية أو في غيرها أن علاقة أكبر وأبي الفضل تأثرت بعد هذه الحادثة وحتى وفاة الأخير.

---

[1] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxxi. Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 5-6.

[2] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxxi. Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 5-6.

[3] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 119. Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xvi.

[4] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 119. Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xvi.

[5] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 119. Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xvi.

والذي تؤكده الرواية؛ أن غرض سليم وهدفه من هذه المداهمة كان إيجاد ما يُفسد علاقة أكبر وأبي الفضل؛ فلما لم يجد شيئاً يرقى لذلك؛ أراد تعكيرها من ناحية أنه وجد ما يخالف ما اقتضته صداقتهما متمثلاً في النُساخ الذين ينسخون بدون علم أكبر، خاصة وأن أبا الفضل يعلم شغف أكبر العلمي والتشجيع عليه.

وعلى الرغم من عدم ورود تأريخ لحادثة المداهمة؛ إلا أنه يمكن ترجيح أنها وقعت قبل تكليف أبي الفضل بمهمة تولي إمرة حرب الدكن في (١٠٠٦هـ /١٥٩٨م)، وقبل تمرد سليم على والده في (١٠٠٨هـ /١٥٩٩م)، وهذا يؤكد أن الغرض من المداهمة هو تعكير العلاقة بين أكبر وأبي الفضل وإفسادها.

وإذا أمكن تقييم درجة قوة الصداقة بين أكبر وأبي الفضل وقت حادثة المداهمة؛ نجد أنها أقل مما بعدها، حيث قويت الصداقة أكثر وزاد اعتماد أكبر على أبي الفضل.

وعليه فإنه من الممكن أن يكون رد فعل أكبر على سليم بعد إحضار النُسَّاخ – والذي لم تذكره الرواية – قد سبب إحباطاً لسليم وأضعف الثقة بينهما، الأمر الذي قد يكون شكل عاملاً مهماً أسهم في تمرد سليم فيما بعد، خاصة وأن التمرد قد حدث بعد تكليف أكبر لأبي الفضل بتولي قيادة فتوح الدكن.

على أية حال بدأ التخطيط للتخلص من أبي الفضل بعد تمرد سليم على والده مستغلا وجود السلطان في الدكن يحاصر بهادر خان، واستقر سليم في مدينة الله آباد.

ولما علم أكبر بذلك بعد السيطرة على خانديش عاد إلى العاصمة، وبعد فترة احتاج لمشورة أبي الفضل ورفقته بخصوص هذا التمرد لثقته المطلقة به؛ فأرسل يأمره بالحضور بأقصى سرعة، فاستجاب أبو الفضل للأمر وخرج من فوره في رفقة قليلة.[١]

وصل سليم خبر خروج أبي الفضل إلى العاصمة، ووجدها فرصة سانحة للتخلص منه؛ فراسل راجا بير سينغ الذى كان متمرداً وقتها على أكبر بسبب تأييد أكبر لأخيه ملكاً على مُلك أبيه المتوفى، وطلب منه سليم قتل أبي الفضل الذى سيمر من منطقته ووعده ومناه بأن يجازيه ويكافئه بعد توليه العرش، وبالفعل ترصد راجا بير سينغ لأبي الفضل وأعد له كميناً بالقرب من سراي بار الواقعة بالقرب من نَرّوَار وفي (يوم الجمعة الرابع من شهر ربيع الأول ١٠١١هـ/١٢ أغسطس١٦٠٢م) قُتل أبو الفضل بعد اشتباك قصير وقطعت رأسه وأرسلت إلى الأمير سليم في الله آباد، الذى ألقاها قائلاً: "إلى أسوأ مكان ".[٢]

حزن أكبر حزناً شديداً على أبي الفضل وقال: "إذا كان سليم يريد المُلك فيا ليته قتلني وترك أبي الفضل"، وأرسل بعدها عدة حملات عسكرية للقضاء على بير سينغ قاتل أبي الفضل، غير أنها لم تفلح

[1] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxiv. Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 3 – 4.

[2] Khan; **The Maathir-Ul-Umara**, Vol. I, P. 123 - 124. Jahangir; **The Jahangir Nama or Memoirs of Jahangir, Emperor of India**, Translated, edited, and annotated by Wheeler M. Thackston, Oxford University Press, New York, 1999. Vol. I, P. 10-11. Ahmad, Amir: **MURDER OF ABUL FAZL: A RE-APPRAISAL,** Proceedings of the Indian History Congress, Vol. 62 (2001), pp. 208-209

في القبض عليه أو قتله على الرغم من الانتصار عليه في كل المعارك، حيث نجح في الفرار والاختباء إلى أن مات أكبر وتولي سليم الحكم فاستدعاه وكافأه على قتل أبي الفضل كما وعده. [١]

هكذا انتهت حياة أبي الفضل عن سن ثلاث وخمسين سنة، عاش منها في البلاط الملكي في خدمة أكبر أكثر من سبعة وعشرين عاماً، نال فيها صداقة أكبر ونجح خلالها بالقيام بكل ما أوكل إليه من مهام بنجاح، كما تمكن من إقناع أكبر بمذهبه في عدم التقيد بدين أو مذهب و البحث عن "الحق المجرد "وتبني مبدأ "السلام مع الجميع"، والاستعانة بسلطة أكبر بشكل غير مباشر على تطبيق هذا المذهب عملياً متمثلاً في "مذهب إلهى" الذي تبناه أكبر؛ وما اشتمل عليه من تعاليم تجسد فكرة التحرر من القديم وإعمال العقل في البحث عن الحقيقة المجردة الموزعة في كل المذاهب والأديان. وما زالت شخصيته مثارجدل إلى اليوم.

---

[١] جهانكير: **توزك جهانكيري أو مذكرات جهانكير**، ترجمه من النص الأصلي باللغة الفارسية: ألكسندر رودجرز، وترجمه إلى العربية: هالة الحلو، جنيفر البري، موريال ضو، جزءان، ط/١، دار الكتب الوطنية، هيئة أبي ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، ٢٠١٢م، جـ ١، ص ٣٢.

-Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Biography of Shaikh Abulfazl I Allami, P. xxvii. Ahmad: **MURDER OF ABUL FAZL,** pp. 210-211.

المبحث الثاني

مخطوطات أكبر نامه

أولاً: تأليف أكبر نامه: -

ورث أكبر حب القصص والعناية بالتاريخ عن والده وجده؛ فقد كان جده بابُر[1] مؤسس دولة المغول في الهند رجل شعر وأدب، ألف ديوان في الشعر وكتب سيرته الشخصية المعروفة ببابر نامه؛ التي سجل فيها تفاصيل الحوادث والأحوال التي مر بها.

كما كان جماعاً للكتب النادرة؛ ومن بين أهم ما وصلنا من مجموعته مخطوطة الشاهنامه المزينة بالتصاوير، والتي رافقته في كل مراحل رحلته من سمرقند إلى الهند، وتحمل هذه المخطوطة خاتمه الشخصي وأختام ملوك المغول الذين أتوا بعد

أيضاً كان همايون والد أكبر محباً للقراءة والاطلاع كوالده بابُر؛ ففي حين لم ينجح في الحفاظ على مُلك أبيه في أول الأمر، إلا أنه نجح في الحفاظ على مكتبته التي صاحبته في تنقلاته المختلفة بعد ما فقد مُلكه في الهند، وعندما استعاد مُلكه مرة أخرى كان من بين أهم أعماله بناء مكتبة ملكية لكتبه العزيزة وألحق بها مرسماً ملكياً مُصغراً، ممهداً بذلك لازدهار حركة التأليف والترجمة والفنون في عهد ولده السلطان أكبر. ومن المفارقات أن سبب وفاة همايون كان انزلاق قدمه من على سلالم مكتبته.[2]

اعتلى أكبر العرش بعد وفاة أبيه في (٩٦٤هـ /١٥٥٦م) وهو في سن الـ ١٤ عاماً، وعلى الرغم من كونه أُمياً – نظراً لظروف نشأته – إلا أنه كان محباً للقراءة وشغوفاً بالمعرفة والاطلاع حيث كانت تُقرأ على مسامعه الكتب المتنوعة وبخاصة كتب التاريخ والقصص بأنواعها الديني والأسطوري. ولقد أبدى أكبر اهتماماً بالغاً لجمع الكتب وتأليفها وترجمتها؛ حيث وسّع المكتبة التي ورثها عن أبيه، وجمع فيها شتى أصناف الكُتب وبخاصة تلك المزينة بالرسوم التوضيحية والمنمنمات، وأمر ورعى تأليف عدد من الكتب التاريخية المهمة مثل "همايون نامه" و"تاريخ ألفي" و"مآثر رحيمي" و"تحفة أكبر شاهي"، ووجه عنايته إلى الترجمة من اللغات الأخرى مثل مذكرات جده بابر "بابر نامه" التي أمر بترجمتها من التركية الجغتائية إلى الفارسية، وكتاب "ألف ليلة وليلة" الذي تُرجم من العربية إلى

---

[1] كان بابر (٨٨٨-٩٣٧هـ/١٤٨٢-١٥٣٠م)، مؤسس سلالة أباطرة مغول الهند، أحد رجال الأتراك الجغتائيين، إذ كان تيمور جده لأبيه، وجنكيز خان جده لأمه، ويفصله عنهما زمن يقدر بخمسة أجيال. أما والده فهو عمر شيخ بن أبي سعيد حاكم فرغانة التي تعد أحد الإمارات الصغيرة في آسيا الوسطى أو بلاد ما وراء النهر، ولي بابر الحكم فيها بعد وفاة أبيه وكان لا يتجاوز الثانية عشر عاماً، نافسه أعمامه من حكام الأمارات التيمورية المجاورة ثم الشيبانيين الأوزبك الذين نجحوا في طرده تماماً من بلاد ما وراء النهر، لجأ بعد ذلك إلى الشاه عباس الصفوي في بلاد فارس الذي دعمه للسيطرة على موطئ قدم في خراسان وبعد ان استقر في كابل مدة توجه إلى الهند ونجح في السيطرة على دهلي بعد الانتصار في معركة " باني بت " في (٩٣٢هـ/١٥٢٦م) على السلطان إبراهيم الثاني اللودي (٩٢٣-٩٣٢هـ/١٥١٧-١٥٢٦م)، وبعدها بخمسة أعوام وافته المنية في (٩٣٧هـ/١٥٣٠م). **انظر:**

- بابر، ظهير الدين محمد بابر: **بابر نامه وقائع (فرغانة – كابل – الهند)، أو تاريخ بابر، أو مذكرات بابر،** نقلها إلى العربية وقدم لها وعلق عليها: ماجدة مخلوف، ط/١، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ٢٠١٤م. ص ٤٤ – ٤٦.

[2] Losty, (Jeremiah P.); **The art of the book in India**. London: British Library, c1982. P. 74 – 75. Akimushkin, O., Okada, a; and Zhengyin, Liu.; **Arts of Book, Painting and Calligraphy**, UNESCO, 1996. P. 586 – 587. Blair, (Sheila S.); **Islamic calligraphy**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. P. 534 – 535.

الفارسية، وكتب الهندوس الدينية مثل ملحمة "المها بهارتا" التي تُرجمة من السنسكريتية إلى الفارسية.[١]

ومن أهم كتب التاريخ التي ألفت في عهد أكبر وتناولت أحداث عهده كتاب "أكبر نامه"، حيث يُعد من أكثر الكتب تفصيلاً وإحاطة بأحداث عهد أكبر ووصف نظم دولته السياسية والإدارية والعسكرية.

وسبب تأليفه هو رغبة السلطان أكبر في تسجيل أحداث عهده أسوة بجده بابر وأبيه همايون، فكلف أبا الفضل بتأليفه؛ لما عرف عنه أنه عالم متبحر مشهود له بالكفاءة العلمية والعملية، فضلا عن كونه صديقه المقرب وكاتبُ سره غير الرسمي، ولقد أولى أكبر لهذا العمل عناية بالغة، وأمر بتوفير كل التسهيلات والموارد من أجل تيسير تأليفه.[٢]

والكتاب في صورته النهائية المطبوعة حالياً منشور تحت عنوانين منفصلين؛ الأول تاريخي بحت، والثاني إحصائي وصفي، أما التاريخي البحت فيتمثل في كتاب أكبر نامه المشتمل على ثلاثة أجزاء، الأول منها: يختص بمولد أكبر، ثم سيرة آدم عليه السلام، ثم يتتبع أجداد أكبر إلى وفاة أبيه همايون، مع عرض مختصر لحياة أكبر قبل الحكم.[٣]

أما الجزء الثاني: فيتناول الأحداث منذ تولى أكبر الحكم في (٩٦٣هـ/١٥٥٦م) حتى بلوغه سن الثلاثين في منتصف السنة السابعة عشرة من حكمه الموافقة لـ (٩٧٩هـ/سبتمبر ١٥٧٢م).

أما الجزء الثالث: فيتابع الأحداث إلى وفاة أكبر في (١٠١٤هـ/١٦٠٥م). لكن أحداث آخر ثلاث سنوات هي تكملة كتبت بيد مؤلف آخر وأُضيفت بعد اغتيال أبي الفضل في ١٠١١هـ/١٦٠٢م).[٤]

أما الجانب الإحصائي الوصفي البحت: فقد نُشر تحت عنوان "آئين أكبري" أي "قوانين أكبر" أو "دستور أكبر"، وقد طبعت ترجمته الإنجليزية في ثلاثة أجزاء، وفيه يعطى أبو الفضل صورة مفصلة عن نظم الحكم والإدارة والتشريع في عهد أكبر ووصف العمل بها والقائمين عليها وصلاحياتهم ورواتبهم وقوائم بأسمائهم ولوائحها الداخلية وتواريخ إنشائها وغير ذلك، فضلاً عن وصفه لمقاطعات الدولة، والأجناس المختلفة القاطنة بها، ولغاتهم ودياناتهم وعاداتهم، ومدى اعتماد الدولة عليهم في الحكم والإدارة والجيش.[٥]

فالكتاب يعطي وصفاً دقيقاً للدولة في عهد أكبر حكاماً ومحكومين بشكل لم يسبقه إليه مؤرخ إسلامي آخر

---

1 Losty; **The art of the book in India**. P. 75 – 77, 81 – 82. Akimushkin; **Arts of Book,** P. 590 – 592. Losty, (J.P.), and Roy, Malini. **Mughal India: art, culture and empire: manuscripts and paintings in the British Library**. London: British Library, 2012. P. 28.

- عكاشة، ثروت: **التصوير المغولي الإسلامي في الهند**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٥م. ص ٨٢.

2 Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. III, P. 468 - 469. Beach, Milo Cleveland. **The Imperial Image: Paintings for The Mughal Court**, Washington, DC, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1981. P. 83. Leach, Linda York. **Mughal and other Indian paintings from the Chester Beatty Library**, 2 Vols, London: Scorpion Cavendish, 1995. Vol. I, P. 232 – 233.

3 Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 5-6.

4 Elliot; **History of India,** Vol. VI, P. 5-6.

5 Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Preface, P. iii – iv, Biography of Abul Fazl, P. xxx.

ولقد قسم أبو الفضل "آئين أكبري" إلى خمسة كتب – أي فصول – الأول يختص بالبلاط والخزينة الملكية وصلاحيات أكبر نفسه، ودوره في تسيير أمور الحكم وإدارة أجهزة الدولة المختلفة، أما الكتاب الثاني: فيتناول الجيش بإداراته المختلفة ومناصبه وأقسامه وأسلحته، إضافة للحديث عن الإدارات المدنية الملحقة بالجيش خدمة لأكبر أثناء قيادته له مثل تلك المختصة برحلات الصيد أثناء الحملات العسكرية، وبالنسبة للكتاب الثالث: فإنه يركز على عرض الإدارة القضائية والتنفيذية للدولة. والكتاب الرابع: يتعامل مع الحالة الاجتماعية والنشاط الأدبي للعهد خاصة الفلسفة والقوانين الهندوسية وينتهي "آئين أكبري" بالكتاب الخامس: الذي يشتمل على مقولات أخلاقية وفلسفية اقتبسها أبو الفضل عن أكبر كَحِكَمْ. [١]

قبل وصول الكتاب إلى الصورة النهائية - التي أشير لها فيما تقدم - مرّ بشقيه التاريخي والإحصائي بعدة مراحل.

فقد صدر أمر أكبر بتأليف الكتاب في السنة الثالثة والثلاثون من حكمه في (جمادى الأول ٩٩٧هـ /٤ مارس ١٥٨٩م)، شرع بعدها أبو الفضل في جمع المادة اللازمة لبدء الكتابة من مصادرها المختلفة، وعندما وجد أكبر أن هذه العملية ستأخذ وقتاً كثيراً حينها صدر أمر ثانٍ من أكبر بالبدء في الكتابة من خلال ما تم جمعه مع الاستمرار في جمع المادة العلمية الناقصة، وكان ذلك في السنة الرابعة والثلاثون من حكم أكبر في (٣ رجب ٩٩٧هـ/١٩ مايو ١٥٨٩م)، غير أن أبا الفضل لم يشرع في الكتابة إلا في سنة (٩٩٩هـ/أكتوبر ١٥٩٠م سبتمبر ١٩٥١م). [٢]

ويبدو أن سبب التأخر راجع إلى صعوبة جمع وترتيب المادة العلمية اللازمة والصالحة للتدوين. خاصة الأحداث الواقعة قبل إنشاء "مكتب السجلات" -والمعروف كذلك بـ "ديوان الإنشاء" و "وقائع نويس"- في (٩٨٢ هـ/ ١٥٧٤ م) الموافق للسنة التاسعة عشرة من حكم أكبر، فاستغرقه ذلك فترة طويلة وجُهداً كبيراً في جمع المعلومات اللازمة من أماكنها ثم ترتيبها وتصنيفها، فضلاً عن طبيعة الموضوع التي أشبه ما تكون بكتابة سيرة ذاتية أو مذكرات شخصية، إضافة لكونه موضوعاً معاصراً للمؤلف وما يترتب على ذلك من ترغيب أو ترهيب أو عدم وجود مصادر سابقة يعتمد عليها.

ولقد أشار أبو الفضل إلى جهده وتعبه والوقت الكبير الذي قضاه في الإعداد والتجهيز، حيث يقول: "من المؤكد أننى أمضيت الكثير من الوقت في العمل والبحث وجمع المعلومات والقصص في أعمال جلالته... تكبدت العناء الكبير أيضاً للحصول على النسخ الأصلية... وقد تكبدت العناء أيضاً لإدراج عدد من التقارير... كما بذلت جهداً في جمع المعلومات من كل حدب وصوب... وحين دخل السلام روحي اعتمدت على الإخلاص والعمل الدؤوب مرشدين للتعهد النبيل". [٣]

ويذكر أبو الفضل في مقدمة "أكبر نامه"؛ المصادر التي اعتمد عليها في جمع المعلومات اللازمة، والتي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع من المصادر. النوع الأول: هو الروايات الشفهية للشهود العيان

[1] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. I, Preface, P. iii – iv, Biography of Abul Fazl, P. xxx.

[2] Seyller, John: **Codicological Aspects of the Victoria and Albert Museum Akbarnāma and Their Historical Implications**, Art Journal, Vol. 49, No. 4, New Approaches to South Asian Art (Winter, 1990), pp. 379-387. Published by: College Art Association. P. 379.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٢٨ – ٣٠.

على الأحداث أو المعاصرين لها من خدم المملكة وأفراد العائلة الحاكمة الشيوخ والشباب الذين عرفوا بالحكمة والصدق وصحة التصرف. [١]

ويدخل في هذا النوع من الملاحظات والمذكرات التي أمر أكبر موظفي الدولة القدامى بتدوينها وإرسالها إلى البلاط من كل المقاطعات في المملكة. [٢]

ويتمثل النوع الثاني من المصادر؛ في الوثائق الملكية الخاصة بإدارات الدولة المختلفة وعلى رأسها ديوان الإنشاء "وقائع نويس" أو مكتب السجلات ويطلق عليه البعض جهاز المخابرات، والذي يختص بالوقائع والأحداث في الدولة سواء الخاصة بأعمال وأنشطة الملك اليومية أو المتعلقة بإدارات الدولة وما يَجِد فيها، ويذكر أبو الفضل أنه استفاد من هذا الديوان في الحصول على تسلسل الأحداث منذ السنة التاسعة عشرة من حكم أكبر في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م) وهو تاريخ إنشاء هذا الديوان واستمر في الإفادة منه طوال فترة تأليفه الكتاب. [٣]

ومن الوثائق التي اعتمد عليها أيضاً: الدساتير – المعروفة بدساتير العمل والقوانين التي صدرت إلى المقاطعات منذ تولى أكبر الحكم إضافة إلى التقارير التي قدمها الوزراء والمسئولون الكبار عن مهامهم ووظائفهم وأحوال المملكة والممالك المجاورة لها. [٤]

أما المصدر الثالث: فيتمثل في السلطان أكبر ذاته؛ حيث يذكر أبو الفضل أنه كان عندما يقابله بعض التناقضات والعيوب فيما جمع من معلومات مع عدم قدرته على معالجتها أو تصويبها؛ فإنه يلجأ إلى أكبر، الذي بفضل ذاكرته القوية يعيد جمع كل حدث مشكل بدقة ويصل إلى خلاصات خالية من الأخطاء والشكوك كما يقول أبو الفضل، فضلاً عن ذلك فإن أبا الفضل كان يعرض على أكبر كل ما يكتبه من الكتاب أول بأول.[٥]

وقد استفاد أبو الفضل من النوع الأول في تدوين أحداث عهد بابُر وهمايون والفترة المبكرة من تولى أكبر الحكم. في حين استفاد من النوع الثاني في تدوين أحداث عهد أكبر، أما النوع الأخير فقد استفاد في حل التناقضات وتلافي العيوب والتثبت من الأحداث قبل تدوينها خاصة المتعلق منها بعهد أكبر ذاته.

ويمكن استنتاج نوع رابع من المصادر يتمثل في كتب التاريخ السابقة وتلك المؤلفة في عهد أكبر، ومن أهمها جامع التواريخ، وبابُر نامه، وهمايون نامه لجلبدن بيجم، وهمايون نامه لخواندمير، ومذكرات همايون لجوهر وغيرها، والتي يبدو أنه اعتمد عليها في التأريخ لأجداد أكبر من المغول والتيموريين وبابُر وهمايون.

ولقد بدأ أبو الفضل عملية تأليف الكتاب وفي نيته -كما صرح بنفسه في خاتمة آئين أكبري- أن يكتب خمسة أجزاء، يؤرخ كل جزء من الأجزاء الأربعة الأولى منها لأحداث ثلاثة عقود من عمر السلطان أكبر، ليكونا معاً تأريخاً لمائة وعشرين عاماً هي عمر السلطان أكبر الذي تنبأ له المنجمون

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٢٩.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٢٩.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٢٩.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٢٩ – ٣٠.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٢٩ – ٣٠.

- Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. III, P. 473 – 474.

وعلماء الفلك وقتها أنه سيعيش مائة وعشرين عاماً، في حين يختص الجزء الخامس بوصف تفاصيل نُظُم الحُكم والإدارة والتشريع في مملكة أكبر.[1]

ولقد قدم أبو الفضل ثمرة عمله الأولى بعد الشروع في الكتابة بستة أعوام تقريباً، خلال السنة الحادية والأربعين من حُكم أكبر في (٢١ شعبان ١٠٠٤هـ/١٦ ابريل ١٥٩٦م). حيث قدم لأكبر المجلد الأول من الكتاب – والذي قسم إلى جزئين فيما بعد – واشتمل على تأريخ ولادة أكبر ثم سيرة آدم عليه السلام وعرض ملخص لأجداد أكبر من لدن جنكيز خان إلى أبيه همايون ثم تسجيل أحداث أول ثلاثين سنة من حياة أكبر، بدءاً من مولده إلى منتصف السنة السابعة عشر من حُكمه (٩٨٠هـ/١٥٧٢م). [2]

ولقد عُقدت الاجتماعات بعد ذلك في البلاط لقراءة هذا الجزء من الكتاب ونقده، ولقد انقسم الحاضرون حول أسلوب المؤلف وطريقته في كتابة التاريخ وتسجيل أحداثه مدحاً وذماً مقارنين بينه وبين الكتابات التاريخية الأخرى. ويبدو من خلال طريقة بقية الكتاب أن هذا النقد لم يؤد إلى تغيير أسلوب أبي الفضل في الكتابة. وهذا إن دل على شيء؛ فإنما يدل على استحسان أكبر لهذا الأسلوب في الكتابة والعرض.[3]

تابع أبو الفضل التأليف في السنوات التالية؛ وتمكن في السنة الثانية والأربعين؛ الموافقة لـ (١٠٠٦هـ/مارس ١٥٩٨م) من إنهاء الجزئين الثاني والثالث من الكتاب، الأول منهما أكمل فيه أحداث عهد أكبر إلى السنة المذكورة عاليه، والثالث كان الجزء الإحصائي الوصفي "آئين أكبري" والذي كان من المفترض أن يكون الجزء الخامس وفقاً لخطة المؤلف الأصلية عند بدء التأليف.[4]

ويلاحظ مما سبق أن أبو الفضل قدم في هذه المرة تأريخ أربعة وعشرون عاماً من حكم أكبر فقط وليس ثلاثون عاماً ثلاثة عقود في كل جزء تاريخي كما صرح من قبل، وقد يكون سبب ذلك هو تكليفه بالذهاب إلى جبهة الدكن في جنوب المملكة؛ مما اضطره إلى التوقف عند هذا الحد قبل سفره.

ولقد صرح أبو الفضل أنه ينوى إذا أمهله أجله أن يكمل الجزئين التاريخيين الباقيين – الثالث والرابع حسب خطته الأصلية –[5]. لكنه لم يتمكن إلا من تسجيل أحداث أربع سنوات بعد ذلك حيث إن اغتياله حال بينه وبين مراده، وهي المدة التي قضاها في الدكن حيث اغتيل اثناء رجوعه من العاصمة، وتوقف تأريخه عند نهاية السنة السادسة والأربعين من حكم أكبر (صفر١٠١١هـ - فبراير ١٦٠٢م)، ثم قتل بعدها في (ربيع الأول ١٠١١هـ /أغسطس ١٦٠٢م). [6]

تُبين مراحل عملية تأليف أكبر نامه أن التقسيم الحالي للنسخة المطبوعة من الكتاب تختلف عن خطة أبي الفضل الأصلية، حيث إنه قد قسم كتابه إلى ثلاثة أجزاء ثالثها "آئين أكبري" ويبدو كذلك أنه لم يكن ينوى تعديل هذا التقسيم، لكن النسخة المخطوطة الثانية للكتاب من عصر أكبر ظهر فيها تعديل في تقسيم الكتاب سارت عليه كل النسخ المخطوطة بعد ذلك وتبعتها في ذلك الطبعات الحديثة سواء الفارسية أو المترجمة إلى الإنجليزية.

---

[1] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. III, P. 476. Beach. **The Imperial Image,** P. 83.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ٩٥٠ – ٩٦٤.

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ٩٥٠ – ٩٦٤.

[4] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. III, P. 475 - 476. Seyller: **Codicological Aspects of the Victoria and Albert Museum Akbarnāma**, P. 379.

[5] Allami; **The Ain-I-Akbari**, Vol. III, P. 476.

[6] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ٩٣٦.

يتمثل التعديل الأول في فصل الجزء الثالث "آئين أكبري" عن الجزئين الأول والثاني المشتملين على الجانب التاريخي البحت من الكتاب.

وقد يكون سبب ذلك هو تميز "آئين أكبري" في عنوانه ومادته التاريخية التي ينفرد بها عن كل كتب التاريخ عموما وعن الجزئين الآخرين من "أكبر نامه" خصوصاً؛ مما أدى لاعتباره كتاباً مستقلاً ومن ثم فصل عن أكبر نامه في النسخ المخطوطة بعد وفاة المؤلف، قم تم تحقيقه ونشره وطباعته منفصلاً على هذا الأساس سواء في النسخ الفارسية أو الترجمات الإنجليزية والأردية والعربية.

وتمثل التعديل الثاني في الجزء الأول من أكبر نامه نفسه. حيث تم تقسيمه إلى جزئين، يتوقف أحداث الأول منهما عند وفاة همايون والد أكبر، ويبدأ الثاني باعتلاء أكبر العرش وينتهي في منتصف السنة السابعة عشرة للحكم. وعلى هذا الأساس تحول الجزء الثاني – بعد هذا التعديل – إلى الجزء الثالث، وربما تم هذا التعديل في عهد المؤلف أثناء عملية تجليد الكتاب لكن المرجح أنه تم بعد وفاته، حيث إن مخطوطة أكبر نامه الثانية – المزينة بالرسوم – (١٠١١-١٠١٢هـ/١٦٠٢-١٦٠٣م) والمخطوطات اللاحقة لها التي وصلتنا قسمت بهذه الطريقة؛ ومن ثم أتت النسخ المطبوعة من أكبر نامه بلغاتها المختلفة في ثلاثة أجزاء منفصلة [1]. إلا الترجمة العربية أتت في مجلدين اشتمل الأول منها على الجزء الأول والثاني في فصول متصلة متسلسلة الترقيم ولم يفصل بين الجزأين إلا بعنوان مكتوب يوضح بداية الجزء الثاني ثم يستمر التسلسل كما هو إلى نهاية الجزء الثالث من أكبر نامه.

ومن الجدير بالذكر أنه توجد تكملة لأحداث أكبر نامه تعرف بـ "تكملة نامه "وتشتمل على حوادث آخر أربع سنوات من عهد أكبر وتنتهي بوفاته في (١٠١٤هـ /١٦٠٥م) وقد وجد منها نسخ مخطوطة عديدة منفصلة عن أكبر نامه، وأحياناً ملحقة بنسخ منه، ولم يحدد تاريخ تأليفها لكن مؤشرات عديدة ترجح تأليفها بعد عهد أكبر نامه، كذلك اختلف في اسم مؤلفها نظراً لتعدد الأسماء المختلفة الواردة على نُسخها المخطوطة الواصلة إلينا سواء المنفصلة والمرفقة بأكبر نامه.[2]

على كل حال؛ فإن هنري بيفريدج ـ محقق ومترجم أكبر نامه من الفارسية إلى الإنجليزية ـ قد راجع أغلب النسخ المخطوطة من تكملة أكبر نامه وترجمها إلى الإنجليزية ملحقة بالجزء الثالث من ترجمته لأكبر نامه. وقد ترجمت التكملة إلى اللغة العربية ضمن ترجمة كتاب أكبر نامه من الإنجليزية. [3]

ثانياً: نسخ مخطوطات أكبر نامه المزوقة بالتصاوير: -

أبدى السلطان أكبر اهتماما بالغاً بفن التصوير بفروعه المختلفة، وبصفة خاصة فن تزيين المخطوطات بالتصاوير، ولقد وحظي أهل هذا الفن برعاية واهتمام وعناية وافرة امتدت طوال عهده. حيث وسع المرسم الملكي الذي ورثه عن أبيه وكان ملحقاً بالمكتبة الملكية، وزاد عدد الرسامين العاملين به ووفر لهم كل ما يحتاجونه في عملهم من مواد خام وأدوات، وما يحتاجونه في معاشهم من استقرار مادي ومكانة اجتماعية، وجمع لهم نماذج المخطوطات المصورة التي تساعدهم في تطوير عملهم واتقان مهنتهم، وكرسهم لتلبية رغباته المختلفة في تزيين المخطوطات بالرسومات والزخارف وتصوير

---

[1] Beach: **The Imperial Image**, P. 83. Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 232 – 233. Losty: **Mughal India**, P. 46.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ٩٣٩ – ٩٤٠.

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ٥ – ٦.

أحداثها المتنوعة في لوحات بديعة. وكلفهم إلى جانب ذلك بتدريب رسامين جُدُداً محولاً مرسمه بذلك إلى مدرسة لتعليم فن التصوير. [١]

أثمرت هذه الرعاية ظهور مدرسة التصوير المغولي الهندي بخصائصها المتميزة فضلاً عن إنتاج عدد كبير من المخطوطات المزينة بالتصاوير والرسوم في شتى الموضوعات التاريخية والأدبية من شعر ونثر والقصص الديني الأسطوري، وقد زاد عددها على الأربعين مخطوطاً؛ من بينها مخطوطات لكتاب أكبر نامه مزينة بالتصاوير والرسوم. [٢]

ولقد وصلنا من عهد أكبر ثلاث نسخ مخطوطة غير كاملة من أكبر؛ مزينة بالرسوم والتصاوير رُتبت وفقاً لتاريخ اكتشافها إلى أكبر نامه الأولى والثانية والثالثة. وقد أجمع المتخصصون في دراسة مدرسة التصوير المغولي الهندي من مؤرخي الفنون على أنها جميعاً تم إنتاجها في عهد السلطان أكبر وأنها قد نسخها خطاطو المكتبة الملكية وزينها بالتصوير ورسم أحداثها رسامو المرسم الملكي وتحت إشراف أكبر. [٣]

واعتمدوا في تأريخ هذه النسخ على دراسة المخطوطات نصاً وتصاويراً، وأيضا اعتمدوا على أختام المِلّكية الخاصة بأصحابها – وجدت الأختام على نسخة واحدة فقط من النسخ الثلاث -، لكن نظراً لأن هذه النسخ غير كاملة وإنما مجرد أجزاء باقية؛ والخاتمة – أي نهاية المخطوط التي يكون عليها توقيع الناسخ وتاريخ النسخ - مفقودة من كل منها، فقد اضطروا للاعتماد بشكل أساسي على الدراسة الآثارية الفنية للتصاوير الموجودة بتلك النسخ؛ وذلك من خلال الدراسة المقارنة مع المخطوطات الأخرى المصورة في عهد أكبر؛ ومعلوم تأريخ إنتاجها بدقة، أو متفق علي تأريخه التقديري من خلال الأسلوب الفني ومراحل وأطوار تطوره وفقاً للنماذج الفنية المتاثلة زمنياً وإنتاجياً.

ولقد أدى الاعتماد على دراسة الأسلوب الفني إلى الاختلاف في تحديد التاريخ الدقيق لإنتاج تصاوير أكبر نامه الأولى والثانية وأيهما أُنتج قبل الآخر، ولم يؤثر هذا الخلاف بأي حال من الأحوال على حقيقة أن أكبر نامه الأولى أنتجت في عهد أكبر وفي مرسمه الملكي، وبالنسبة لأكبر نامه الثانية فاختلف في تاريخ الانتهاء منها؛ هل انتهت في عهد أكبر أم في مبدأ عهد ابنه وخليفته جهانجير، في حين أُتفق على تأريخ أكبر نامه الثالثة. [٤]

ولقد وصلتنا تصاوير مفردة منزوعة من نسخ أكبر نامه الأولى والثانية والثالثة، نزعها تجار العاديات والتحف الفنية لبيعها واستقر بها الحال محفوظة في المجموعات الفنية الخاصة أو المتاحف العامة على مستوى العالم.

---

[1] Havellm E. B**.: Indian Sculpture and Painting**. London, Hazellm Watson and Viney, I.DM 1908. P. 191 – 196. Smith, Vincent A.: and Colrington, K.DE B. **A History of Fine Art in India & Ceylon**. Great Britain, Oxford at Redon PRESS, 1930. P. 208 – 219. Dimand, Maurice S.: **Mughal Painting under Akbar the Great,** The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 12, No. 2 (Oct., 1953), P. 84.

[2] Verma, Som Prakash. **Mughal painters and their work: a biographical survey and comprehensive catalogue**. Delhi: Oxford University Press, 1994. P. 7 – 9. Losty: **Mughal India,** P. 27 - 30. Akimushkin; **Arts of Book**, P. 588 – 594.

[3] Losty: **The art of the book in India**. P. 93 – 94. Leach: **Mughal and other Indian paintings,** Vol. I, P. 233.

[4] Beach, Milo Cleveland. **The Imperial Image**, P. 83 – 84. Losty: **Mughal India,** P. 46. Losty: **The art of the book in India**. P. 93 – 94.

ومن أجل تحديد نسبة هذه التصاوير أو اللوحات المفردة إلى نسخ أكبر نامه المخطوطة اعتمدوا على دراسة خصائصها الفنية ومقارنتها مع تصاوير النسخ الثلاث واعتمدوا كذلك على توقيعات الفنانين الذين نفذوها إن وجدت، أومن خلال وجود نص يوضح الموضوع الذي تصوره اللوحة والذي غالباً ما يكون داخل اللوحة أو على أحد جوانبها وبخاصة السفلى، وذلك إذا وجد أيضاً.

ولقد قمت بجمع هذه اللوحات المنزوعة قدر استطاعتي، ثم صنفت ما عثرت عليه وفقاً لانتمائه للمخطوطات الثلاث، ثم أعدت دمجها مرة أخرى مع التصاوير الغير منزوعة من النسخ المخطوطة الباقية وفق ترتيبها الأصلي داخله نصياً وزمنياً.

ومما أسفرت عنه عملية البحث والجمع والترتيب والاستقراء؛ التوصل إلى لوحة تثبت وجود نسخة رابعة من أكبر نامه لم يسبق الإشارة إليها من قبل، كذلك أسفرت هذه العملية عن ترجيح وجود نسخة خامسة من مخطوط أكبر نامه غير النسخ الثلاث المشهورة المتفق عليها.

أ-مخطوطة أكبر نامه الأولى: -

توجد هذه النسخة غير الكاملة من المخطوط محفوظة حالياً في القسم الهندي بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، وهي نسخة جيدة الإخراج أعدت خصيصاً للمكتبة، كُتب نصها بخط النستعليق وتحتوي على عدد من اللوحات التي تصور النص. وهي عبارة عن الجزء الثاني غير كامل وقسم من الجزء الثالث من كتاب أكبر نامه، حيث يبدأ بأحداث رحلة أكبر وحملته على البنجاب [١] في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) وينتهي بأحداث رحلة أخرى إلى البنجاب في (٩٨٤هـ/١٥٧٧م) أي أن هذه النسخة تغطى أحداث سبع عشرة سنة من حكم أكبر. [٢]

وتحتل هذه النسخة المخطوطة مكانة مهمة؛ سواء بين النسخ المصورة أو غير المصورة من مخطوطات أكبر نامه إذ تعد بقايا النسخة الملكية التي أعدت لأكبر نفسه [٣]؛ حيث يظهر عليها عدد من الأختام الملكية والتوقيعات والملاحظات وتواريخ الإيداع في المكتبة الملكية على الصفحة الأولى والأخيرة من المخطوط؛ أهمها توقيع إدخال للمكتبة الملكية؛ كُتب بيد جهانجير نفسه، ويظهر منه تعامل جهانجير مع المخطوط على أنه جزء من ميراثه الشخصي عن والده واهتمامه الشديد بالمخطوط؛ حيث

---

[١] معناه باللغة الفارسية مياه الأنهر الخمسة، ويراد به بلاد في القسم الشمالي الغربي من الهند، غربي العاصمة دهلي، وتسقيها الأنهار الخمسة المشهورة وهي جهلم وجناب وراوي وبياس وستلج، وهي أول أرض وطئها المسلمون بعد أرض السند، ومساحتها نحو (١٠٣٧٤٨) ميلاً مربعاً، وقاعدة بلادها مدينة لاهور - شمال غربي العاصمة دهلي -، والبنجاب أرض خصبة أكثرها سهل متسع منحدر إلى الجهة الجنوب الغربي من مرتفعات كشمير.

[2] Brown, Bercy: **Indian Painting Under the Mughals A.D. 1550 To A.D. 1750**, London, Oxford, At the Clarendon Press, 1924. P. 108. Khan, Ahmad Nabi: **An Illustrated Akbarnāma Manuscript in the Victoria and Albert Museum**, London. East and West, Vol. 19, No. 3/4 (September-December 1969), pp. 424-429. Published by: Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO). P. 424, 427. Leach, Linda York. **Indian miniature paintings and drawings**. Cleveland Museum of Art in cooperation with Indian University Press ; Bloomington, Ind.: Distributed by Indiana University Press, 1986. P. 47. Welch, Stuart Cary: **India: Art and Culture 1300-1900**, New York, The Metropolitan Museum of Art, Holt, Rinehart and Winston, 1985. P. 148.

[3] Beveridge, H.: **Note on an Illuminated Persian Manuscript**. The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, Jurnal of theRoyal Asiatic Society of Great Britain and Ireland (Apr., 1905), pp. 365-366. Published by: Cambridge University Press. P. 365.

إن النص يشتمل على تاريخ إيداع المخطوط في مكتبته الملكية وتوقيعه الشخصي بخط يده، ونصه مترجماً كما يلي:

الله أكبر.

في الخامس من آذار في السنة ١ أودع الكتاب خانه

كتبه

نور الدين جهانكير

ابن أكبر باد شاه سنة ١٤ [١]

ويوجد ختم آخر وعدد من الملاحظات من عهد السلطان أورنجزيب عالمكير (١٠٦٨-١١١٨هـ/١٦٥٨-١٧٠٧م)، غير أنه لا يُقرأ من الأختام إلا نص "عالمكير ١٠٧٩"، في حين تبين الملاحظات أن المخطوط كان يتم إخراجه من المكتبة في مناسبات عديدة للعرض أو للدراسة؛ الأمر الذي يعكس الاهتمام والمكانة الذين حظي بهما كتاب أكبر نامه في ذلك الوقت لدى أورنجزيب سواء المضمون التاريخي أو ما تشتمل عليه من تصاوير. [٢]

ولم تبق هذه النسخة من المخطوطات في المكتبة الملكية طويلاً بعد عهد أورنجزيب، حيث ضعفت دولة المغول ومرت بكوارث سياسية انتهت بدمار المكتبة الملكية ونهبها على يد نادر شاه أفشار، من بعدها تنقلت المخطوطات كما تظهر الأختام والتوقعات المختلفة بين عدد من الملاك إلى أن انتهى بها المطاف في متحف فيكتوريا وألبرت، حيث اشتراها من أرملة الجنرال جون كلارك (Jon Clark) في (١٨٩٦م) الذي خدم في الهند كمفوض عسكري في مدينة أوده [٣] حيث يعتقد أنه أحضرها منها. [٤]

ويتكون الجزء الباقي من المخطوط من (٢٧٤) صفحة و(١١٦) لوحة مصورة، مقاسات كل ورقة (٣٨,١× ٢٥,٤ سم) في حين مقاسات النص (٢٥,٤/٢٧,٦ × ٢٥,٤/١٢,٩ سم)، وتحتوي كل صفحة على (٢٥) سطر؛ يأخذ ترتيبها في بعض الأحيان أشكال هندسية. [٥]

ولقد قام المتحف بفصل اللوحات الـ(١١٦) عن المخطوط وعرضها منفصلة بترتيب يختلف عن ترتيبها الأصلي داخل المخطوط، وتصور هذه اللوحات عدداً من الأحداث التاريخية الواردة في المخطوط، وتحتل كل منها صفحة كاملة وأحياناً معها نص من سطر أو سطرين يوضح موضوع اللوحة، ويكون داخل اللوحة في أعلاها أو أسفلها. وفي بعض الأحيان يصور الحدث بلوحة مزدوجة تتكون من صورتين تحتلان صفحتين متقابلتين من المخطوط. [٦]

---

[1] Khan, Ahmad Nabi: **An Illustrated Akbarnāma**, P. 424 – 425.

[2] Khan, Ahmad Nabi: **An Illustrated Akbarnāma**, P. 424 – 425.

[٣] مقاطعة من الهند الشمالية، مساحتها نحو ٢٢٣٩٦٦ ميلاً، وعدد سكانها نحو ١٤ مليوناً، يحدها من الشمال نيبال وغربا مدينة أجرا وجنوباً ولاية إله آباد وشرقاً مقاطعتي جور كهبور وبنارس.

[4] Khan, Ahmad Nabi: **An Illustrated Akbarnāma**, P. 424 – 425.

[5] Khan, Ahmad Nabi: **An Illustrated Akbarnāma**, P. 424 – 425.

[6] Khan: **An Illustrated Akbarnāma**, P. 425 – 426. Beveridge: **Note on an Illuminated Persian Manuscript**. P. 365 – 366.

كما تحمل هذه اللوحات أسماء الفنانين الذين قاموا برسمها، حيث توجد على هامش الصفحة أسفل حدود اللوحة، وقد دون هذه الأسماء أحد الكتبة الذين يعملون في المكتبة الملكية المُلحق بها المرسم، ويظهر من نمطها أنها دونت بالحبر الأحمر، وأن التدوين أُنجز على عجل بغير اعتناء. [١]

ويتبين من هذه الأسماء أن كل اللوحات تقريباً كانت عملاً مشتركاً بين اثنين من الرسامين وأحيانا ثلاثة، بحيث يكون أحدهم مسئولاً عن تخطيط اللوحة وتصميمها والآخر مسئولاً عن تلوينها، وغالباً ما كان الرسامون الكبار المتمكنون يتولون تنفيذ وجوه الشخصيات المهمة كالملك والأُمراء والنبلاء وكبار القادة وأعضاء البلاط، في حين يوجد بعض اللوحات نفذها فنان واحد. [٢]

ويظهر أيضاً من خلال الأسماء على اللوحات الـ (١١٦) أن (٥٦) رساماً اشتركوا في إخراج هذه النسخة الملكية المصورة من المخطوط، كما يلاحظ أن تسلسل أرقام اللوحات والأوراق داخلها متصل غير منقطع؛ ويعني هذا عدم فقد أي لوحات من هذا الجزء الباقي من هذه النسخة الملكية. [٣]

ولم يصلنا من الأجزاء المفقودة من هذه النسخة إلا مجموعة من اللوحات المتفرقة عدد (١١) لوحة؛ محفوظة في عدد من المجموعات الخاصة والمتاحف، في حين لم يصل أي جزء آخر من النص. [٤]

ولقد اصطلح المتخصصون على تسمية هذه النسخة بـ "أكبر نامه الأولى "على أساس انها أول نسخة ملكية مزينة بالتصاوير تم اكتشافها.

ب-مخطوطة أكبر نامه الثانية: -

بدأ إعداد هذه النسخة في نهاية عهد أكبر في (١٠١١ هـ /١٦٠٣ م) بعد وفاة أبي الفضل في (١٠١١ هـ /١٦٠٢ م)، ولهذا يرى بعضهم أنها أُعدت تكريماً له، ونظراً لأنها نسخة غير مكتملة والخاتمة مفقودة منها؛ فإنه لا يمكن الجزم إذا ما كانت النسخة قد اكتملت أم لا. خاصة وأنه لم يظهر أي تصويرة أو نص من الجزء المفقود منها. [٥]

وتوجد النسخة موزعة على مكتبتين، حيث يحفظ الجزء الأول منها في المكتبة البريطانية بلندن برقم (Or.12208) [٦] ، في حين يحفظ الجزء الثاني وقسم في الجزء الثالث في مكتبة تشيستر بيتي في أيرلندا تحت رقم (Ms.3). ويغطى جزء المكتبة البريطانية الأحداث من مولد أكبر، ثم من خلق آدم آدم

[1] Khan: **An Illustrated Akbarnāma**, P. 425 – 426. Beveridge: **Note on an Illuminated Persian Manuscript**. P. 365 – 366.

[2] Khan: **An Illustrated Akbarnāma**, P. 425 – 426. Beveridge: **Note on an Illuminated Persian Manuscript**. P. 365 – 366.

[3] Khan: **An Illustrated Akbarnāma**, P. 425 – 426. Beveridge: **Note on an Illuminated Persian Manuscript**. P. 365 – 366.

[4] Beach. **The Imperial Image**, P. 90 – 91.

[5] Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol, P. 232, 240.

[٦] يمكن تصفح المخطوط ولوحاته على الموقع الإلكتروني الرسمي للمكتبة البريطانية بلندن، The British Library, London, England. (http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_12988_f034v)

عليه السلام إلى وفاة همايون. في حين يبدأ جزء مكتبة تشيستر بيتي بتولي أكبر الحكم في (٩٦٣هـ/١٥٥٦ م) وينتهي بأحداث سنة (٩٩٨هـ/١٥٨٩م).[١]

ويوجد على الورقة الأولى من جزء المكتبة البريطانية ملاحظتان توضحان ملكية المخطوط وتاريخ حفظها في المكتبة الملكية؛ الملاحظة الأولى: من عهد السلطان جهانجير (١٠١٤ - ١٠٣٨هـ/١٦٠٥- ١٦٢٨م)، أما الثانية: فمن عهد السلطان شاهجان (١٠٣٧ - ١٠٦٩هـ/١٦٢٨ - ١٦٥٨م) وتاريخها (١٠٣٧هـ/١٦٢٨م). ويعتقد أن المخطوط ظل في المكتبة الملكية إلى أن تم تدميرها ونهبها على يد نادر شاه أفشار، الذي حملها مع غنائم أخرى إلى عاصمته في مدينة مشهد في إيران في عام (١١٥٢ ــ ١١٥٣هـ/١٧٣٩ ــ ١٧٤٠م) وهذا يفسر الطراز الفارسي لتجليد النسخة والذي صنع في نفس المدينة في عام (١٢٤٩هـ/١٨٣٤ م).

ولقد تنقلت النسخة فيما بعد بين تجار العاديات إلى أن ظهرت في حيازة تاجر الكتب بيرنارد قوارتش (Bernard Quarritch) الذي باع الجزء الثاني منها وقسم من الجزء الثالث إلى السير تشيستر بيتي في (١٩٢٣م) في حين اختفي الجزء الأول تماماً من السجلات إلى أن عثر عليه روبرت سكيلتيون في (١٩٦٥ م) وبيع إلى المكتبة البريطانية في العام التالي (١٩٦٦ م).[٢]

وطبقاً للملاحظة المكتوبة من عهد جهانجير؛ فإن محمد حسين كشميري الملقب "بزرين قلم"– أي القلم الذهبي - هو الخطاط الذى نسخ هذه النسخة، وتتكون هذه النسخة من (٤٣١) ورقة، حيث يشتمل جزء المكتبة البريطانية على (١٦٣) ورقة أبعادها (٤٠,٥ سم × ٢٧,٥سم) ومقاسات السطح المكتوب تتراوح بين (٢٣,٥ و ٢٤ × ١٢,٥ سم)، في حين يشمل جزء مكتبة تشيستر بيتي على (٢٦٨) ورقة وأبعادها (٤٣ × ٢٦ سم)، ومقاسات السطح المكتوب (٢٤ × ١٣ سم)، وعدد الأسطر في كل ورقة (٢٢) سطر، في حين تحتل التصاوير معظم الصفحة وقد تحتوى على سطر أو سطرين داخلها في أعلاها أو أسفلها.

وتشتمل النسخة حالياً على (١٠٠) تصويرة، يوجد (٣٩) منها ضمن جزء المكتبة البريطانية في حين يوجد (٦١) ضمن جزء مكتبة تشيستر بيتي، وتختلف مقاسات التصاوير وتتنوع لكنها لا يقل طولها عن (١٨ سم) ولا يزيد عن (٢٤,٥ سم)، وأغلب التصاوير يتراوح طولها ما بين (٩ سم إلى ٢٤ سم) وعرضها ما بين (١٢ سم إلى ١٤ سم). ويظهر من ترقيم صفحات النسخة أن عدد التصاوير الأصلي كان (١٦٠) فُقد منها (٦٠) تصويره، تقع (١١) منها في جزء المكتبة البريطانية و (٥٤) منها في جزء مكتبة تشيستر بيتي وفقدت جميعها قبل وصول النسخة إلى المكتبتين. ويرجع سبب نزعها من المخطوطات إلى تُجار العاديات من أمثال التاجر الفرنسي " ديموثى" (Demotte) ومواطنه كواريتش (Quarritch)، وأغلب هذه اللوحات المنزوعة تم وضعها داخل إطار مزخرف ينتمي لمخطوط آخر

---

[1] Beach. **The Imperial Image,** P. 102 – 103. Leach: **Indian miniature**, P. 65. Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar: The Melbourne Hamza-Nama and Akbar-Nama Paintings**, Art Journal 22, No. 22, pp. 25 – 41, Council of Trustees of the National Gallery of Victoria, 1982.

[2] G. M. Meredith Owens,**" The British Museum Manuscript of the Akbarnameh,"** Burlington Magazine 109 (1967), 94. Arnold, (T. W.), and Wilkinson, (J.V.S.): **The library of A. Chester Beatty: a catalogue of the Indian miniatures.** 3 Vols, [London]: Priv. print. by J. Johnson at the Oxford university press: and pub. by E. Walker, Ltd., 1936**.** Vol. I, P. 4 – 5. Beach. **The Imperial Image**, P. 102.

وبخاصة مخطوط كتاب "فرهنج جهانجير" [١]. أو إطار عادي خالي من الزخارف. وتتوزع هذه اللوحات المنزوعة على عدد من المتاحف العامة والمجموعات الخاصة.[٢]

وتبدأ الأحداث التي تصورها لوحات جزء المكتبة البريطانية بلوحة [٣] تصوير مولد أكبر في (٩٤٩هـ/١٥٤٢م) وتنتهي بلوحة [٤] تصور بيرم خان يُعلم أكبر الصغير الرماية بالبندقية في عام (٩٥٧هـ/١٥٥٠ م) [٥]، في حين تبدأ الأحداث التي تصورها لوحات جزء مكتبة تشيستر بيتي بلوحة [٦] تصور تولى أكبر العرش في (٩٦٣هـ/١٥٥٦م) وتنتهي بلوحة [٧] تصور "أكبر يولى مظفر خان حكم البنغال في (٩٨٧هـ /١٥٧٩م)" [٨]. وتتخلل الأحداث التي تصورها اللوحات المنزوعة، الأحدث التي تصورها اللوحات في المكتبتين في حين لم تظهر أي لوحات من الجزء المفقود من النسخة.

وتشتمل كل تصاوير أكبر نامه الثانية على أسماء الرسامين الذين أعدوها، وذلك في الهامش أسفل الحد السفلى من كل لوحة، وهو مكتوب بخط النستعليق ويبدو أن جميع الأسماء كتبت بيد ناسخ واحد، وعددهم عشرون فناناً، منهم من اشترك في إعداد تصاوير أكبر نامه الأولى، ومنهم من ظهر اسمه لأول مرة في هذه النسخة. وعلى عكس أكبر نامه الأولى فإن أغلب تصاوير أكبر نامه الثانية أعدها فنان واحد، والقليل منها اشترك في إعدادها فنانان اثنان، ويُعد هذا أحد أسباب الاختلاف في أسلوب التصوير بين أكبر نامه الأولى والثانية. [٩]

ولقد اصطلح المتخصصون على تسمية هذه النسخة بـ "أكبر نامه الثانية "على أساس تاريخ الاكتشاف.

جـ: مخطوطة أكبر نامه الثالثة: -

أُعدت هذه النسخة الملكية الثالثة لوالدة السلطان أكبر "حميدة بانو بيجم" (ت ١٠١٣هـ/١٦٠٤م)، وقد أُعدت فيما بين (١٠٠٤ - ١٠٠٩هـ /١٥٩٥ - ١٦٠٠ م) ولم يصل منها إلا ست عشرة تصويرة، ظهرت أول لوحة منها في عام ١٩٤٧م ثم تتابع ظهور الباقي في العقود التالية. وتكمن أهمية هذه

[١] قاموس لغة فارسية أُلف من أجل السلطان جهانجير في (١٦٠٧/١٠١٦ – ١٦٠٨ م).

[2] Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. I, P. 4 – 5. Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol, P. 232, 240 - 241. Verma, Soma Prakash. **Interpreting Mughal painting: essays on art, society, and culture**. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 72.

[٣] رقمها (or.12208. f.20)

[٤] رقمها (or.12208. f.158a)

[5] Verma: **Interpreting Mughal painting**, P. 77 – 88. Titley. Norah: **Miniatures from Persian manuscripts: a catalogue and subject index of paintings from Persia, India, and Turkey in the British Library and the British Museum**. London: British Museum Publications Ltd., 1977. P. 4 – 5.

[٦] رقمها (ms.3.fol.1)

[٧] رقمها (ms.3.fol.268b)

[8] Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. I, P. 6 – 12. Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol, P. 233.

[9] Verma: **Interpreting Mughal painting**, P. 70 - 71. Arnold: **The library of A. Chester Beatty**و Vol. I, P. 5 – 6. Beach: **The Imperial Image**, P. 102 – 103.

النسخة في ندرة ما وصل منها، وجودة إخراجها وما تكشفه عن طبيعة الكتب المُعدة من أجل أعضاء البلاط والعائلة الحاكمة. [١]

وتترابط جميع هذه التصاوير في خصائصها من حيث مقاساتها (٣٢ × ٢٠,٥ سم) ومن حيث الموضوعات المصورة وخط النسخ الذي يظهر على اليسار السفلى من حدود كل ورقة، ولقد أُزيلت من سياقها في المخطوط الأصلي ووُضعت في ألبوم صور ولعل ذلك قد تم خلال القرن الثامن عشر الميلادي. [٢]

ولقد أُعيد نسخ معلومات ذات صلة باللوحات على حدود الألبوم مثل: أسماء الرسامين الذين أعدوها؛ والتي تؤكد أنها قد أُعدت في مرسم أكبر، ومن هؤلاء: بنواري وجاجيفان، وآسى، ونرسينغ، ودولت، وتوضح المعلومات كذلك الأحداث التي تصورها اللوحات [٣] ؛ حيث تصور عشرة من هذه اللوحات أحداثاً قبل عهد أكبر؛ أغلبها خاصة بهمايون والد أكبر، في حين تصور أربعة منها أحداثاً في عهد أكبر، ولم أتمكن من الاطلاع على اللوحتين الباقيتين لمعرفة الحدث الذي تصوره كل منهماً.

ولقد اصطلح المتخصصون على تسمية هذه النسخة "بأكبر نامه الثالثة "على أساس أنها ثالث نسخة، تم اكتشافها وإن كانت من حيث تاريخ الإنتاج تُعد النسخة ثاني نسخة تم انتاجها في عهد أكبر.

د- مخطوطة أكبر نامه الرابعة: -

يؤكد العرض المتقدم لأكبر نامه الثالثة مما لا شك فيه أن المرسم الملكي في عهد أكبر قد أعد عدداً من النسخ المصورة من أكبر نامه لأغراض مختلفة؛ سواءً لاستخدام أكبر الشخصي أومن أجل والدته وغيرها من حريم البلاط، أو تكريم لذكرى اغتيال أبي الفضل. ولقد وفقت للعثور على تصويرة تؤكد وجود نسخة ملكية رابعة مصورة من أكبر نامه، أُعدت في عهد أكبر وفي مرسمه الملكي وبأساليب رسامية الفنية.

ولم يسبق أن انتبه أحد من المتخصصين لها؛ على الرغم من تطرق بعضهم لها بالوصف والبحث والدراسة. [٤]

---

[١] كانت حميدة والدة أكبر محبة للقراءة والاطلاع، وحظيت بتقدير أكبر وحبه الشديد، أمر مرسمه بإعداد عدد من المخطوطات الأخرى المزينة بالتصاوير، وصلنا منها مخطوطة ملحمة الرامايانا الهندوسية، وعليها ختمها الشخصي، وتم إعدادها بنفس مواصفات اللوحات الباقية من أكبر نامه الثالثة. ولقد ذكرت Linda Yourk Leach عام ٢٠٠٤م أن عدد المكتشف من أكبر نامه الثالثة (١٣) لوحة لكن زاد العدد المكتشف إلى (١٦) في الأعوام التالية. **انظر:**

-Crill, Rosemary; Stronge; Susan & Topsfield, Andrew: **Arts of Mughal India: studies in honour of Robert Skelton**. London: Victoria & Albert Museum ; Ahmedabad, India: Mapin Publishing، 2004. P. 43 – 44. Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol, I, P. 233. The Simon Ray: **Indian & Islamic Works of Art**. (www.simonray.com), (https://www.asianart.com/exhibitions/aalondon2009/8a.html).

[2] Crill: **Arts of Mughal India,** P. 44 – 47. Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 242, (Foot note no. 10). The Simon Ray: **Indian & Islamic Works of Art**. (https://www.asianart.com/exhibitions/aalondon2009/8a.html).

[3] Crill: **Arts of Mughal India,** P. 44 – 47. Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 242, (Foot note no. 10). The Simon Ray: **Indian & Islamic Works of Art**. (https://www.asianart.com/exhibitions/aalondon2009/8a.html).

[٤] تطرقت لهذه اللوحة أحد الدراسات التي تناولت تصاوير من عهد أكبر وقارنتها بتصاوير أكبر نامه الأولى المشابهة لها في الموضوع دون أن تنتبه لوجود تصويرة مطابقة لها محفوظة في مجموعة خاصة أخرى. **انظر:**

- Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar**, Art Journal 22.

توجد اللوحة (لوحة ٢٣٣) حالياً في معرض فيكتوريا الدولي في مدينة ملبورن في استراليا، ولقد كانت تنتمي في الأصل إلى ألبوم تصاوير جمعةُ جون ميوراي (John Murray) الكولونيل في جيش البنغال الإنجليزي سنة (١٧٨٠م) ثم تنقلت بين المجموعات الفنية إلى أن اشتراها معرض فيكتوريا في عام (١٩٧٨م). [١]

ويتمثل الموضوع الذي تُصوره اللوحة في أكبر يشاهد معركة حربية بين طائفتين من الهندوس في (٩٧٥هـ /١٥٦٧م)، وهو حدثٌ سبق تصويره من قبل في أكبر نامه الأولى بلوحة مزدوجة (لوحتي ٦٣، و٦٤)، وفي أكبر نامه الثانية بلوحة مفرده (لوحة ١٦٠)، في حين لم يُعثر في أكبر نامه الثالثة على لوحة مشابهة. [٢]

وعلى الرغم من أنه لم يرد على التصويرة أي نص مكتوب يمكن من خلاله معرفة اسم الرسام الذي رسمها أو الموضوع الذي تصوره؛ إلا أن المقارنة بين الخصائص الفنية لهذه اللوحة واللوحات المشابهة لها في النُسخ السابقة من أكبر نامه والمعلومة والموضوع والحدث مكن المتخصصين من التعرف على الحدث الذي تصوره كما سبق الذكر، كما ظهر أن هذه اللوحة لا تنتمي من الناحية الأسلوبية إلى أكبر نامه الأولى والثانية، فضلاً عن وجود لوحة مزدوجة تصور نفس الحدث في أكبر نامه الأولى. [٣]

وظهر كذلك في المقارنة أنه على الرغم من أن التصويرة تنتمي من ناحية خصائص الأسلوب الفني لأكبر نامه الثانية؛ إلا أن وجود لوحة تكاد تكون متطابقة معها من ناحية الأسلوب وتخطيط عناصرها في أكبر نامه الثانية وتصور الحدث نفسه؛ جزم باستحالة انتمائها لأكبر نامه الثانية. [٤]

وبالمقارنة بين مقاسات اللوحات يتأكد انتماء هذه اللوحة لأكبر نامه الرابعة، حيث إن مقاسات الورقة (٤٠ × ٢٩ سم) ومقاسات المساحة المصور عليها (٢٢,٨ × ١٦,٤ سم)، وهذه المقاسات أكبر من مقاسات اللوحة التي تكاد تتطابق معها من أكبر نامه الثانية، كما تختلف عن مقاسات التصاوير في أكبر نامه الأولى والثالثة. ويمكن تسمية النسخة التي تنتمي إليها هذه اللوحة اصطلاحياً بـ "أكبر نامه الرابعة "على أساس تاريخ اكتشاف هذه الدراسة لها.

هـ - مخطوطة أكبر نامه الخامسة: -

ظهر من بين تصاوير أكبر نامه التي يُسر لي الحصول عليها، تصويرة (لوحة ٢٣٥) تنتمي وفقاً لخصائصها الفنية إلى أكبر نامه الثانية، لكنها على الرغم من ذلك أُختلف في نسبتها بين أكبر نامه الثانية ونسخة أخرى غير معلومة ربما تكون هذه التصويرة هي الوحيدة الناجية منها؛ حيث ذكر أحد أعلام المتخصصين في تاريخ فن التصوير ومدرسة التصوير المغولي الهندي بشكل خاص أنها تنتمي أسلوبياً لأكبر نامه الثانية. لكن مقاساتها الكبيرة مقارنة بكل لوحات هذه النسخة ترجح أنها تنتمي لنسخة أخرى غير أكبر نامه الثانية[٥]. أما من ذكرت أن الصورة تنتمي لأكبر نامه الثانية الحالية وأثبتتها في

---

[1] Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar**, Art Journal 22.
[2] Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar**, Art Journal 22.
[3] Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar**, Art Journal 22.
[4] Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar**, Art Journal 22.
[5] Beach: **The Imperial Image**, P. 116. Pl. 12g.

قائمة أعدتها عن اللوحات المنزوعة منها، لم توضح أسباب ذلك أو تناقش المسألة، ومن ثم يمكن ترجيح الرأي القائل بأن اللوحة الحالية لا تنتمي لأكبر نامه الثانية أو غيرها من النسخ الثلاث المعروفة. [1]

وليس معنى ذلك أنها تنتمي لأكبر نامه الرابعة التي تتفق أسلوبياً مع أكبر نامه الثانية؛ حيث إنه من خلال مقارنة مقاسها مع مقاسات اللوحة الباقية من أكبر نامه الرابعة وُجد أنها أكبر منها أيضاً؛ وهذا يعني أنها تنتمي لأكبر نامه خامسة، وهذا يؤكد الاحتمال الذي أجمع المتخصصون على استنتاجه من أنه كان هناك نُسخ متعددة من أكبر نامه، والذي سبق وأُثبت أيضاً من خلال لوحة أكبر نامه الرابعة الناجية.

وبناءً على ما سبق؛ فإن هذه اللوحة الوحيدة تنتمي لأكبر نامه أخرى يمكن تسميتها بأكبر نامه الخامسة.

أما موضوع الصورة؛ فقد اختلف فيه إلى رأيين، الأول هو ما ورد في بطاقة بيانات اللوحة في المتحف [2]، والتي تنص على أن موضوعها هو: " أكبر يتلقى أخبار الانتصار على الرانا في غوغندا، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م)". أما التخمين الثاني: فقد ورد في اثنين من المراجع المتخصصة التي ذكرت اللوحة وقالوا بأن موضوعها هو "رسالة تضرع محمد أتكا خان تُقرأ على أكبر، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م)". [3]

ومما يلاحظ بالمقارنة أن الرأيين قد خَمَّنَا موضوعان يتناسبان جداً مع تصميم الصورة، حيث إن كليهما يصور أكبر في هيئة توحي بتلقيه لخبر أو سماع رسالة تضرع ورجاء من أحد قادته له تقرأ عليه. لكن من الناحية الزمنية فالاختلاف كبير جداً وحاسم، والفارق الزمني بين تاريخ الحدثين المختارين لا يقل عن سبع عشرة سنة، وهذا عامل مهم يمكن الترجيح من خلاله بالاعتماد على ملامح أكبر في الصورة وأي موضوع منهما أكثر تناسباً معها.

وما يظهر جلياً في اللوحة أن وجه أكبر تكسوه ملامح رجولية وليست شبابية، ومن ثم فالموضوع الأكثر تناسباً معها هو الموضوع الذي ورد في بطاقة بيانات اللوحة في المتحف المحفوظة فيه، ويزيد من إثبات ذلك أن ملامح وجهه في اللوحة الحالية تشذ عن ملامحه في اللوحات التي تتناول موضوعات في النطاق الزمني لعام (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) من نسخ أكبر نامه الأخرى عموماً وأكبر نامه الثانية

---

[1] Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 241, Foot Note No. (16), Missing Painting No. (70).

[2] للاطلاع على بطاقة بيانات اللوحة على الموقع الالكتروني الرسمي للمتحف؛ **انظر:**

- http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1960.28

-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/١٩م).

[3] Beach: **The Imperial Image**, P. 116. Pl. 12g. Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 241, Foot Note No. (16), Missing Painting No. (70).

-وبالنسبة لنص رواية أبي الفضل الذي يرتبط بالموضوع الذي خمنه هاذين المرجعين فيتصل بالأحداث التي ارتبطت بتمرد خان، ظهور رسالة شمس الدين محمد أتكا خان، التي حوت تفاصيل عدد من الأحداث المتنوعة التي دارت بعد تمرد بيرم خان، والتي كان من أهم ما فيها دفاع محمد أتكا خان عن نفسه وولده ضد من اتهموه بالجبن والتخاذل في التصدي لبيرم خان أثناء تمرده. ونصه عند أبي الفضل: " ... وبانت رسالة من خان عظيم تحمل بين سطورها تفاصيل عن أحداث متنوعة ... ". **انظر:**

-علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧٤.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 182.

خصوصاً، والتي ظهرت ملامحه فيها ملامح شاب عشريني، كما هو الحال في لوحة (١٣٨)، ولوحة (١٤٣).

<u>ثالثًا: نسخ مخطوطات "آئين اكبرى" المزوقة بالتصاوير (المجلد الأخير من أكبر نامه):</u>

على عكس كتاب "أكبر نامه"، فإن المجلد الأخير منه "آئين أكبري" لم توجد نسخة يمكن الجزم بانتمائها لعهد السلطان أكبر، لكن الأكيدأنها كانت مصورة حيث إن أبو الفضل قد صرح في موضعين مهمين مختلفين -وربما أكثر- ما يؤكد اشتماله على تصاوير، حيث ذكر في أحدهما أنه سيعطي صور لبعض أسلحة ودروع الجيش التي سيذكرها [1]، والموضع الثاني أحال فيه إلى لوحة تخطيطية توضح الآلة التي اخترعها السلطان أكبر لتنظيف (١٦) بندقية في المرة الواحدة [2]، الأمر الذي يدفع دفعًا إلى محاولة الوصول إلى نسخ مصورة منه من أجل الاطلاع على التصاوير التي وردت فيه.

ولقد كانت الوسيلة الأولى هي بالرجوع إلى تحقيقات النص الفارسي من "آئين أكبري" من أجل معرفة ما يمكن معرفته عن التصاوير التي ذكر أبو الفضل وجودها، والنسخ المخطوطة التي الباقية من عهد أكبر، وقد تبين أن الكتاب له تحقيقان، الأول والأقدم منهما كان من إعداد السير سيد أحمد خان، مؤسس جامعة عليگره الإسلامية، والثاني فهو من تحقيق العالم الألماني: هنري بلُخمن، الذي ترجم الجزء الأول من آئين اكبري أيضًا إلى الإنجليزية.

- <u>أما تحقيق السير سيد أحمد خان، فبياناته:</u>

"علامي، أبو الفضل: آئين أكبري، تحقيق: سير سيد أحمد، جزآن في مجلد واحد، جامعة عليگره الإسلامية، عليگره، الهند، ط/١، ١٨٥٥م، ط/٢، ٢٠٠٥م."

وهي نسخة مكتوبة بخط اليد، لقد نشر تحقيقه أول مرة في سنة (١٢٧٢هـ/١٨٥٥م) في نسخة ضخمة، تحت إشراف "حافظ مطلق محمد أحمد الحق" في حجم ضخم في مطبعة إسماعيلي لطباعة الصفحات المصورة، وكانت كل صفحة تتكون من تسعة عشر سطرا ويحتوي كل سطر على ما بين العشرين والاثنين وعشرين لفظة، وفي عام ١٢٧٢هـ بدأت أكاديمية السير سيد نشر نسخة مماثلة من الدستور في حجم أقل، حتى أُعدت بمساعدة الأكاديمية نسخة جديدة من نص آئين أكبري المحقق. [3]

والنشرة الحالية هي إعادة نشر للنص الفارسي المحقق على هيئته الأصلية -تعرف بالنسخة الحجرية- التي نشرها سير سيد دون تصرف، ولم يكن معها مقدمة للمحقق، ولم أتأكد حتى الآن مما إذا كان هناك مقدمة تحقيق من عمل المحقق في الأصل أم لا، ولم يكن هناك بديل سوى تقديم إعادة النشر المكتوب باللغة الأردية، وقد ذكر كاتب التقديم معلومات تفصيلية عن عملية التحقيق يهم منها ما ذكره من أن النص كان خاليًا تمامًا من التصاوير وأن السير سيد قد بذل جهدًا كبيرًا في رسم الأشكال والصور التي اشتملت عليها هذه الطبعة. وقد ذكر أن السير سيد اعتمد على ثمان مخطوطات في تحقيقه لهذا المخطوط من بينها نسخة مخطوطة ملك "جورج هاملتون" وأخرى ملك "نواب لوهار"، ولم يذكر مع ذلك تأريخ هذه النسخ، كما لم يذكر أو يوضح إذا كان من بينها مخطوطة واحدة من عهد السلطان

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 110.

[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 115.

[3] علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، تحقيق: سير سيد أحمد، جزء واحد، جامعة عليگره الإسلامية، عليگره، الهند، ط/١، ١٨٥٥م، ط/٢، ٢٠٠٥م، التمهيد (باللغة الأُردية)، ص ٩.

أكبر أم لا، بل إنه قد ذكر ضياع وتلف نسخ مخطوطة أكثر أهمية من تلك التي ذكرها خلال انتفاضة سنة (١٢٧٤هـ/١٨٥٧م). [١]

ولا يمنع قبول ما ذكره من الجهد العظيم الذي بذله سير سيد أحمد في توضيح موضوعات الكتاب بالرسوم والأشكال معارضته فيما يخص قوله بأن النص كان خاليًا تمامًا من الصور، بدليل تصريح أبي الفضل في الموضوعين اللذين تقدم الإشارة إليهما عاليه، واللذان قد أثبتا اشتمال النص على أشكال ورسوم توضيحية. ولقد اشتملت هذه النسخة على (٣٨) رسمًا وشكلًا توضيحيًا جيدة الإخراج، موزعة على مواضع متفرقة من الكتاب، لتوضيح موضوعات مختلفة، من بينها الموضعان اللذان أحال فيهما أبو الفضل إلى صور او لوحات توضيحية.

- أما تحقيق العالم الألماني/ هنري بلُخمن، فعلى ما يبدو أنه قد نُشر نشرتين:

النشرة الأولى: **"علامي، أبو الفضل: آئين أكبري، تحقيق: هـ. بلخمن، جزءان في مجلدين، الجمعية الآسيوية بالبنغال (Asiatic Society in Bengal)، صحافة البعثة البابوية (Baptist Mission Press)، كلكتا (Calcutta)، ١٨٦٧م – ١٨٧٧م."**

النشرة الثانية: **"أما النشرة الثانية: علامي، أبو الفضل: آئين أكبري، تحقيق: هـ. بلخمن، جزءان في ثلاث مجلدات، الجمعية الآسيوية بالبنغال، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، جامعة فرانكفورت، ألمانيا الاتحادية، ١٤١٣ هـ/١٩٩٣م."**

وصرح بلُخمن في مقدمة التحقيق التي كتبها بالإنجليزية، أنه اعتمد على سبع نسخ رئيسية قام عليها تحقيقه، بالإضافة إلى ثمانية نسخ أخرى أقل قيمة ولا يمكن مقارنتها بالنسخ السبعة المذكورة من حيث الجودة والصلاحية، هذا بالإضافة إلى نص أول ترجمة إنجليزية لآئين أكبري، والتي قام بها جالدوين (Galdwin's Translation) [٢].

ويهم من بين النسخ التي اعتمد عليها بلُخمن ثلاث نسخ مهمة، أما الأولى والتي كانت ملك كولونيل "جورج ويليام هاملتون" (Colonel George William Hamilton)، ويرجح بلُخمن أنها كُتبت في عهد أكبر أو عهد جهانجير، وترتيبها الأولى على النسخ السبع الرئيسية، أما النسخة الثانية الرئيسية فهي ملك "زياد الدين نواب لوهار دهلي" (H. H. Nawab Ziya-uddin of Loharu (Dihli)، وترتيبها الثالثة من بين النسخ السبع الرئيسية، وقد ذكر انها مكتوبة بعناية وأنها مزوقة بالتصاوير[٣]. وهي تقريبًا نفس النسخة التي اعتمد عليها سير سيد أحمد خان في إعداد تحقيقه لآئين أكبري.

أما النسخة الثالثة التي تهم من نسخ المخطوطات التي اعتمد عليها بلُخمن؛ فهي نسخة السير سيد أحمد خان، وقد ذكر أنها نسخة إصدارها مزوق بالتصاوير -لم يوضح هل يقصد التصاوير كالتي في المخطوطات أم تلك التي يمكن اعتبارها أشكالًا كالتي في نسخة السير سيد أحمد، ومن خلال الاطلاع على هذه النسخة فهو يعني الاشكال والرسوم التوضيحية- وقد ذكر أنه حصل على إذن سير

---

[١] علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، سير سيد أحمد، التمهيد (باللغة الأُردية)، ص ٦ – ٧.

[٢] علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، تحقيق: هـ. بلخمن، جزءان في مجلدين، الجمعية الآسيوية بالبنغال (Asiatic Society in Bengal)، صحافة البعثة البابوية (Baptist Mission Press)، كلكتا (Calcutta)، ١٨٦٧م – ١٨٧٧م، (PREFCACE, P. 1, 3 – 4).

[٣] علامي: **آئين أكبري**، هـ. بلخمن، (PREFCACE, P. 2 – 3).

سيد أحمد خان من أجل استخدام بعض هذه الأشكال والرسوم في ترجمته الإنجليزية للجزء الأول من آئين أكبري، والأهم انه يذكر اتفاق هذه النسخة مع نسخة "نواب لوهار" [١]

يظهر مما تقدم أنه من بين المخطوطات التي اعتمد عليها التحقيقان توجد مخطوطتان مشتركتان، الأولى: مخطوطة كولونيل "جورج ويليام هاملتون" (Colonel George William Hamilton)، وأنها مخطوطة يُرجح أن تكون ملكية من عهد أكبر أو على أقل تقدير أنها من عهد ابنه جهانجير، ولم يذكر أيًا من التحقيقين إذا ما كانت مزوقة بالتصاوير أم لا، كما أنه لم يتيسر لي معرفة مكان حفظها كي أتمكن من تحديد هل تحتوي على تصاوير وأشكال تخطيطية أم لا. أما المخطوطة الثانية: فهي مخطوطة "زياد الدين نواب لوهار دهلي" ((H. H. Nawab Ziya-uddin of Loharu Dihli)، وقد ذكر هنري بلخمن أنها مزوقة بالتصاوير. بينما لم يُذكر أن أي من المخطوطات الأخرى مزوقة بالتصاوير أم لا، وقد تيسر لي معرفة مكان حفظها، والحصول على بعض تصاويرها.

وأثناء بحثي عن نسخ مخطوطة مصورة من "آئين أكبري" من عهد السلطان أكبر أو قريبًا منه، تيسر لي الوقوف على عدد من النسخ المخطوطة التي تحتوي على صور وأشكال تخطيطية، بالإضافة إلى نسخة "زياد الدين نواب لوهار دهلي" ((H. H. Nawab Ziya-uddin of Loharu Dihli) المُشار إليها عاليه، **وفيما يلي هذه النسخ مرتبة حسب تاريخ انتاجها أو نسخها:**

أ- نسخة مبكرة من آئين أكبري (١٠٣٠ هـ/ ١٦٢١ م):

توجد هذه النسخة محفوظة في المكتبة البريطانية بلندن، ورقم حفظها (Or. 2169)، وتحتوي هذه النسخة على أربع تصاوير، كل اثنتين منها تمثلان لوحة مزدوجة وتصوران نماذج أسلحة، وتحملان أرقام (ff.57a-57b.) ، وأيضًا تمثل الأخرتان تصويرة مزدوجة وتصوران نماذج حُلي ومجوهرات، وتحملان أرقام (ff.351a-351b.) [٢].

والحقيقة أنه لم يتيسر لي الاطلاع على هذه التصاوير بسبب العائق المادي، حيث يتطلب الاطلاع طلب شراء صور منها. وربما تكون هذه المخطوطة هي مخطوطة كولونيل "جورج ويليام هاملتون" (Colonel George William Hamilton) التي كما أشار هنري بلخمن إلى أنها إما أن تكون من عهد أكبر من عهد خليفته جهانجير كما ذُكر عاليه.

لكن على الرغم من ذلك فقد قابلني أثناء البحث تصويرة مزدوجة، وتفريغ أشكالها، نشرها أحد المراجع الروسية المتخصصة في دراسة الأسلحة التقليدية الأثرية في شبه القارة الهندية (لنظر لوحتي: ٢٣٥، ٢٣٦)، وقد ذكر أنها تنتمي لمخطوطة أكبر نامه مؤرخة بسنة (١٠٣٠ هـ/ ١٦٢١ م)، لكنه لم يذكر أي تفاصيل أخرى عنها سوى المرجع الذي أخذها عنه [٣].

وقد رجعت إلى المرجع الذي استقى منه المرجع الروسي تصويرة آئين أكبري المذكورة وتفريغ الأشكال التي تحتويها، وقد وجدت به نفس لوحة الأشكال المفرغة التي اقتبسها عنه دون أن أعثر فيه على التصويرة نفسها، غير أن هذا المرجع -أو مرجع حديث تم إعداده عن الأسلحة التقليدية في شبه القارة الهندية- ذكر أن لوحة الأشكال المفرغة مستقاة من نسخة مخطوطة أصلية ملونة من كتاب "آئين

---

[١] علامي: **آئين أكبري**، هـ. بلخمن، (PREFCACE, P. 2 – 3).

[2] Titley: **Miniatures from Persian manuscripts**: P. 2. No. 7.

[3] Носов, Константин С.: **Традиционное оружие Индии**, Эксмо, Москва, 2011, P. 12 – 13. (مرجع أثري باللغة الروسية، عن الأسلحة التقليدية في شبه القارة الهندية، من تأليف كونستنتين كوسوف)

أكبري"، دون أن يذكر تأريخها بالضبط وهل هي من عهد أكبر أم لا، وأحال إلى مرجع آخر لأحد الرحالة الفرنسيين استقى منه يبدو أنه استقى منه لوحة الأشكال دون أن ينقل تصويرة آئين أكبري التي فرغ الأشكال منها [١].

وبعد الرجوع إلى المصدر الفرنسي على الشبكة العنكبوتية والاطلاع على التصويرة المزدوجة، وجدت أنها ليست التصويرة الأصلية من المخطوط، حيث يبدو أنه نقلها بدقة بالغة وبأسلوب أكثر دقة من المخطوط الأصلي نفسه وعلق على كل نموذج سلاح ظاهر فيها باللغة الفرنسية ولم تسمح لي الجودة التي أتيحت بها هذه التصويرة من قراءة النص المكتوب أسفلها الذي يبدوا أنه يبين مصدر حصوله عليها، لكن طالما أن مرجع التصويرة التي نشرها المرجع الروسي يتفق مع هذه التصويرة في عدد نماذج الأسلحة وأشكالها فيمكن الاعتماد على ما صرح به من أن تأريخها في سنة (١٠٣٠ هـ/ ١٦٢١ م) [٢]، لكن يبقى معرفة مكان حفظها.

لكن بناء على ما سبق يمكن ترجيح أن هذه التصويرة المزدوجة تنتمي لنفس المخطوط المحفوظ في المكتبة البريطانية في لندن، وذلك لحين مراسلة الكتبة وشراء صور إلكترونية من تصاوير المخطوط المذكور.

ب- نسخة آئين أكبري مؤرخة بـ (ق ١١هـ/١٦م):

توجد هذه النسخة محفوظة في المكتبة البريطانية بلندن، برقم حفظ (Add. 7652.) ، وتاريخ إنتاجها محدد بشكل عام في (ق ١١هـ/ ١٧م) ، وغير معروف سنة الإنتاج بدقة، وتحتوي على تصويرة مزدوجة رقمها (f.420) ، وتصور صور ورسوم مجوهرات وحلي ذهبية، وملونة [٣].

ولم يتيسر لي الاطلاع عليها بسبب العائق المادي، لكن يمكن ملاحظة أنها على الرغم من كونها متأخرة عن عهد أكبر إلا أنها تحتوي على تصاوير، إلا أنها في الوقت نفسه لم تشتمل على تصاوير أسلحة كسابقتها.

ج- نسخة آئين أكبري مؤرخة بـ (١٢٢٥هـ/ ١٨١٠م):

وتوجد هذه النسخة محفوظة في دار الكتب المصرية برقم (٥٠ - فارسي)، وهي نسخة مخطوطة في مجلدين، مجدولة بالمداد الأحمر، بقلم فارسي عادي، رؤوس المواضيع مكتوبة بالمداد الأحمر، تمت كتابتها في يوم الجمعة ١٩ ربيع الأول سنة (١٢٢٥هـ/إبريل ١٨١٠م) في ٢١٧، ١٧٢ ورقة، مسطرتها ١٩ سطرًا، في (٣٤×٢٢سم) [٤]

---

[1] Earl Wilbraham Egerton: **An Illustrated Handbook of Indian Arms; Classified and Descriptive Catalogue of The Indian Arms Exhibited at The Indian Museum**, W. H. Allen & Company, limited, 1880, Pl. I, P. 23, 24.

[2] LANGLES, L.: **Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan, decrits sous le double rapport archaeologique et pittoresque, et precedes d'une notice geographique, d'une notice historique, et d'un discours sur la religion, la legislation et les moeurs des hindou**, 2 Vols, Paris: P. Didot, 1821, Vol. I, Colored Plate. 16.

ويمكن الاطلاع على هذا الكتاب من خلال التصفح المباشر على شبكة الإنترنت على أحد المواقع المتخصصة في) الكتب النادر، **انظر الرابط التالي:**

http://www.splrarebooks.com/collection/view/monuments-anciens-et-modernes-de-lhindoustan-decrits-sous-le-double-rapport/); Носов, Константин С.: **Традиционное оружие Индии**, Эксмо, Москва, 2011, P. 12 – 13.

[3] Titley: **Miniatures from Persian manuscripts**: P. 2. No. 6.

[٤] الطرازي، نصر الله مبشر: **الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمحفوظة بدار الكتب**، دار الكتب والوثائق القومية، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ١٣٤.

وتحتوي هذه النسخة على تصاوير مثلها مثل النسخ المصورة عاليه، حيث يحتوي المجلد الأول على تصويرتين بالورقة (٤٥) وجه وظهر (انظر لوحتي: ٢٣٧، ٢٣٨)، واللتان تصوران عدد (٣٤) صورة لأنواع مختلفة من الأسلحة البيضاء والدروع مرسومة باللونين الأحمر والأسود وماء الذهب، وكذلك المجلد الثاني يحتوي على تصويرتين بالورقة رقم (٤٦) وجه وظهر (انظر لوحتي: ٢٤١، ٢٤٢)، حيث تصوران (٣٥) نوعًا من الأقراط والعقود والسلاسل الذهبية والحلي مرسومة بماء الذهب [١].

إضافة لذلك يحتوي المجلد الثاني على جداول كثيرة بالمداد الأحمر [٢]، ومن بينها أشكال تخطيطية لتوضيح بعض الموضوعات التي تناولها أبو الفضل، حيث يحتوي هذا المجلد بالورقة (٩٠ وجه) على مخطط توضيحي للعبة "جَوْبَر" (انظر لوحة ٢٤٠)، بينما تشتمل الورقة (١٠٠ ظهر) على رسم توضيحي للمخيم والمعسكر الملكي حسبما ورد في وصفه في نص أبي الفضل (انظر لوحة ٢٣٩). ويمكن ملاحظة أن هذه الأشكال التخطيطية على أهمية الموضوعات التي توضحها إلا أنها لم يتم رصدها حتى بالحصر والتسجيل.

وهذه أول دراسة تقوم بنشر التصاوير والأشكال التخطيطة التي اشتملت عليها هذه النسخة من المخطوط.

د- نسخة آئين أكبري مؤرخة بـ (ق ١٢هـ/ ١٨م) أو (ق ١٣هـ/١٩م):

توجد هذه النسخة محفوظة في المكتبة البريطانية بلندن، برقم حفظ (Or. 11629) ، وتاريخ إنتاجها محدد بشكل عام في (ق ١٢هـ/ ١٨م) أو (ق ١٣هـ/١٩م) ، وغير معروف سنة الإنتاج بدقة، وتحتوي وتحتوي هذه النسخة على أربع تصاوير، اثنتان منها تصويرتان مفردتان، رقم الأولى منهما في المخطوط (ff.277a) وتصور طيور تشرب لبن من ضرع البقر، أما التصويرة الثانية فتصورنماذج حلي ومجوهرات، وبالنسبة للتصويرتين الآخيرتين فتشكلان تصويرة مزدوجة تصور نماذج أسلحة (ff.32b-33a.) [٣].

ولم يتيسر لي الاطلاع عليها بسبب العائق المادي، لكن يمكن ملاحظة أنها على الرغم من كونها متأخرة جدًا عن عهد أكبر إلا أنها تحتوي على تصاوير، لكن على الرغم من ذلك احتوت على تصاوير صورت نفس الموضوعات التي صورتها تصاوير المخطوطات المتقدمة، إضافة إلى انها قد زادت عن الأخريات بتصويرة الطيور والبقر.

هـ- نسخة آئين أكبري مؤرخة بـ (ق ١٢هـ/ ١٨م):

وهي نسخة محفوظة بالمكتبة البريطانية بلندن مثل بعض المخطوطات المتقدم ذكرها، ورقم حفظها (Add.5645) [٤]، ولم أتمكن من الوصول إلى أي معلومات عن هذه النسخة زيادة عن ذلك، بحيث لم أتمكن من معرفة هل تحتوي على تصاوير أم لا، لكن نظرًا لعدم ورود بيانات لها في كتالوج

---

[١] الطرازي، نصر الله مبشر: **الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمحفوظة بدار الكتب**، دار الكتب والوثائق القومية، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ١٣٥.

[٢] الطرازي، نصر الله مبشر: **الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمحفوظة بدار الكتب**، دار الكتب والوثائق القومية، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ١٣٥.

[3] Titley: **Miniatures from Persian manuscripts**: P. 2. No. 8.

[٤] يُسر لي الوقوف على هذه اللوحة والحصول عليها من خلال المدونة الرسمية للمكتبة البريطانية بلندن، وذلك ضمن موضوع نشر عليها بعنوان: " **Akbar's most influential adviser, Abū'l-Fażl 'Allāmī (1551-1602)** "، والمنشور بتاريخ: (**21 JANUARY 2013**)، وللاطلاع عليه وعلى اللوحة المنشورة ضمنه انظر الرابط التالي:

- https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2013/01/akbars-most-influentail-adviser.html

المخطوطات المزوقة بالتصاوير المحفوظة في المكتبة البريطانية بلندن يمكن الجزم بناء عليه أنها لا تحتوي على أي تصاوير على الإطلاق.

وقد أمكن الوقوف على لوحة تصور صفحة نصية مزدوجة من هذه النسخة من المخطوط يحتوي النص الأيمن منها على شكل توضيحي تخطيطي لآلة تنظيف البنادق التي اخترعها السلطان أكبر، وأشار إليها أبو الفضل في نصه عند الحديث عن تنظيف البنادق (انظر لوحة ٢٤٣) [١].

ويظهر من هذه اللوحة أن مثل هذا النوع من الأشكال التخطيطية التوضيحية كان ينظر لها كجزء من النص وليس تصويرة، ولعل السبب في ذلك هو عدم اشتمالها على أي ألوان. لكن بالمقارنة بينها وبين التصاوير الأخرى التي اشتملت عليها النسخ المخطوطة الأخرى من آئين اكبري من حيث الغاية التي وضعت من أجلها وهي توضيح نماذج الأدوات أو الآلات أو غيرها، يتبين أنها لا تقل أهمية عن التصاوير، وإن كانت التصاوير تزيد عنها من ناحية الجانب الفني اللوني.

و- نسخة آئين أكبري مؤرخة بـ (ق ١٣هـ/١٩م):

وهذه النسخة المخطوطة كانت ملك "زياد الدين نواب لوهار دهلي" (H. H. Nawab Ziya-uddin of Loharu Dihli)، وهي نفس المخطوطة التي استعملها كل من سير سيد أحمد خان وهنري بلُخمن في التحقيق الذي أعده كل منهما للنص الفارسي لآئين أكبري [٢]. وهي نسخة حديثة الإنتاج ولم أتمكن من الوقوف على تأريخها الدقيق، لكنها أرخت بـ (ق ١٣هـ/١٩م) [٣]. وتمثل بالنسبة لبلُخمن في المرتبة الخامسة بالنسبة للنسخ السبعة الرئيسية التي اعتمد عليها في تحقيقه، ويذكر أن نصها أقل درجة من النسخة التي في المرتبة الرابعة، لكنها تتميز بأن المادة الإحصائية المجدولة مكتوبة بشكل واضح ودقيق [٤].

وقد يُسر لي الوقوف على مكان حفظها في متحف قاعة فيكتوريا التذكارية (Victoria Memorial Hall, Kolkata)، وذلك من خلال الموقع الرسمي لـ (البوابة الوطنية والمستودع الرقمي للمتاحف الهندية) أو (National Portal and Digital Repository for Indian Museums) [٥]، وقد أمدني ببعض التفاصيل الإضافية زيادة عما ذكره هنري بُلخمن عن هذه النسخة، فبالإضافة إلى مكان الحفظ الذي لم يذكره، تبين بطاقة البيانات على الموقع الإلكتروني أن صفحاتها (٦٩١) صفحة، والأهم أنها تثبت اشتمالها على (١٠) تصاوير، إضافة لختم إثبات ملكية، وأنها كُتبت بخط النستعليق، وأبعاد صفحاتها (٢١×٣٢) ومسطرتها (١٩) سطر، وأن هذه التسخة لا تحتوي على خاتمة [٦].

ونظرًا لعدم إمكانية الاطلاع على هذه التصاوير مباشرة على الشبكة فقد تيسر لي مراسلة متحف قاعة فيكتوريا التذكارية الذي يحتفظ بهذه النسخة، وقد تكرم بالموافقة على تحديد التصاوير المذكور عددها على الموقع الرسمي متقدم الذكر، ثم أرسلها لي بتاريخ (٢٠١٨/١٠/٢٦م)، وبعد الاطلاع عليها تبين أنها عبارة عن (١٠) تصاوير، التصويرة الأولى منها عبارة عن مقدمة المخطوط مزوقة بالألوان

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 115.

[٢] علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، سير سيد أحمد، التمهيد (باللغة الأُردية)، ص ٦ – ٧. علامي: **آئين أكبري**، هـ. بلخمن، (PREFCACE, P. 2 – 3).

[٣] علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، سير سيد أحمد، التمهيد (باللغة الأُردية)، ص ٦ – ٧. علامي: **آئين أكبري**، هـ. بلخمن، (PREFCACE, P. 2 – 3).

[٤] علامي: **آئين أكبري**، هـ. بلخمن، (PREFCACE, P. 2 – 3).

[5] http://museumsofindia.gov.in/repository/record/vmh_kol-R6-C215-13941

[6] http://museumsofindia.gov.in/repository/record/vmh_kol-R6-C215-13941

فقط، بينما تشتمل (٨) تصاوير من التسعة الباقية على نماذج لـ (٩١) نوعًا من الأسلحة البيضاء والدروع والأسلحة النارية من مدافع وبنادق (انظر لوحات: ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١)، أما اللوحة العاشرة فعبارة عن شكل تخطيطي ملون ومجسم يوضح آلة تنظيف البنادق (انظر لوحة ٢٥٢)،

ويلاحظ على هذه النسخة أن الشكل التوضيحي المتقدم (انظر لوحة ٢٥٢) ورد مجسمًا ومصورًا، على عكس الشكل المماثل (انظر لوحة ٢٤٣)، إضافة إلى أن عدد التصاوير التي تصور نماذج الأسلحة زاد فبلغ عددها (٨) صورت نماذج من الأسلحة والدروع بلغ عددها (٩١)، بينما كل النسخ المتقدمة لم يرد في كل منها أكثر من تصويرة مزدوجة، وقد صورت الأولى (٣٤) نموذج سلاح أبيض ودرع (انظر لوحتي: ٢٣٥، ٢٣٦) وأيضًا صورت الأخرى نفس العدد من نفس أنواع الأسلحة (انظر لوحتي ٢٣٨، ٢٣٩). إضافة لذلك يمكن ملاحظة الفارق الكبير بين تصاوير هذه النسخة وتصاوير النسختين الأخيرتين في الخصائص الفنية التي بدت في نماذجها جميعًا، إذ يلاحظ أن هذه النسخة الحديثة تميزت بخصائص فنية متقدمة من ناحية التجسيم والعمق ونسب الأحجام، بينما كانت النسخ الأقدم لا تقارن بها.

ويمكن الخروج من هذه المقارنة بأن هذه النسخة الحديثة اشتملت على تصاوير إضافية لم تكن موجودة في أصل المخطوط وأنها أضيفت من قبل راعي نسخها، ولعل الفنان استعان في تصوير بقية نماذج الأسلحة بما بقي من الأسلحة القديمة أو ما كان يستخدم منها خاصة فيما يتعلق بالأسلحة النارية وأزياء الجند الذين ظهروا بجوارها.

ويمكن الجزم بصحة هذه النتيجة لأن أبا الفضل صرح في نص كتابه أنه سيذكر نماذج لبعض الأسلحة التي سيوردها، ثم أورد عدد (٧٧) نوعًا من الأسلحة البيضاء، إضافة لسلاح ناري واحد هو الصاروخ [1]. كما أنه لم يشر في مواضع حديثه عن المدافع والبنادق إلى أنه سيورد صورًا توضحها سوى في آلة تنظيف البنادق التي أحال فيها لشكل توضيحي ورد في نسخ مختلفة غير مجسم أو ملون [2]. ولقد جاءت تصاوير النسخ المتقدمة كلها متوافقة مع تصريح أبي الفضل ونصه إلا هذه النسخة، الأمر الذي يؤكد أن كل ما ورد فيها من تصاوير لنماذج إضافية من الأسلحة والدروع والمدافع مما لم يرد في النسخ الأقدم فهو زيادة من قبل ناسخ المخطوط وراعي عملية النسخ، لكنه في الوقت ذاته لا يمنع من الاعتماد عليها، نظرًا لقربها من عهد الدولة المغولية التي لم تكن ثقافتها قد تلاشت نهائيًا بعدن خاصة وأنها تقدم نماذج لأسلحة ربما لم تعد توجد نماذج مادية لها تعرف بهيئتها وتصميمها.

وتعد هذه الدراسة أول دراسة عربية تنشر تصاوير هذه النسخة من مخطوط آئين أكبري، كما أني لم أقف على دراسة أجنبية نشرت هذه التصاوير من أصل المخطوط، وإن كان سير سيد أحمد خان قد قام بتفريغ أشكال هذه الأسلحة المتنوعة من التصاوير الحالية ونشرها في تحقيقه لكتاب آئين أكبري، ويبدو أنه قد زاد من عنده أشكالًا في مواضع أخرى للتوضيح عملًا بما نهجه مُعد المخطوط الحالي، كذلك ذكر العالم الألماني هنري بلُخمن أنه قد حصل على إذن سير سيد أحمد من أجل استعمال ما ورد في تحقيقه من أشكال ليستعملها في ترجمته للجزء الأول من آئين أكبري إلى الإنجليزية [3]، وأيضًا نشرها في تحقيقه تحقيقه الكامل للنص الفارسي من آئين أكبري.

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 110, 112.

[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 115.

[3] علامي: **آئين أكبري**، هـ. بلخمن، (PREFCACE, P. 3).

على كل حال يتبين مما سبق أن الأصل في نسخ مخطوطات آئين اكبري أنها مصورة، وأنها تحتوي على تصويرتين مزدوجتين تصوران أسلحة ودروعًا وحليًا. يتضح كذلك أيضًا أن هذه النسخ تشتمل على أشكال تخطيطية توضيحية لبعض الأدوات والآلات أو للمعسكرات والمخيمات، وان الأصل فيها انها ترد غير مجسمة أو ملونة، وأنها من إعداد أبي الفضل على الراجح، وتعامل معها النُساخ على أنها جزء من النص وليست تصاوير، باستثناء النسخة الأخيرة متقدمة الذكر. والأهم أنها يمكن الاعتماد عليها والتعامل معها بنفس الأهمية التي يُتعامل بها مع التصاوير.

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن سير سيد أحمد خان قد قام بإعادة رسم هذه الأشكال التوضيحية التخطيطية التي توصلت لها الدراسة وغيرها مما لن أتمكن من الوقوف عليه، وأخرجها في شكل أكثر إفاهمًا وإيضاحًا، وقد اقتبستها عنه في مواضعها من هذه الدراسة وأدرجتها في كتالوج الأشكال.

كان عرضًا هذا لأهم نسخ مخطوطات آئين أكبري وما أمكنني الوصول إليه منها، وما اشتملت عليه من تصاوير وأشكال توضيحية، مع مقارنة عامة بينها، وفيما يلي مقارنة نُسخ "أكبر نامه".

ثالثاً: المقارنة بين تصاوير النُسخ [١]: -

أ- عوامل الاختلاف بين النسخ:

تكشف المقارنة الأولية بين تصاوير النُسخ المخطوطة الخمسة لأكبر نامه عن وجود عدد من الاختلافات بينها، سواء من ناحية الخصائص الفنية أومن ناحية الأحداث التاريخية المصورة في النُسخ ومدى الاتفاق والاختلاف في ذلك. ويرجع سبب الاختلاف إلى عدد من العوامل المترابطة والمتداخلة، منها ما يرتبط بكل نسخة بشكل عام ومنها ما يختص بكل موضوع من الموضوعات المُصورة في النُسخ؛ سواء المُكررة أو غير المُكررة فيها.

أما عن العوامل المؤثرة في اختلاف النسخ؛ فيعد توقيت إنتاج كل نسخة من أهم العوامل المؤثرة في ذلك؛ حيث إن النُسخ تم إعدادها في أوقات مختلفة عن بعضها البعض بفارق زمني مُتَوسِطَهُ من أربع إلى خمس سنوات بين كل نسخة؛ ومن ثم كان لكل توقيت ظروفه؛ من حيثُ المناخ السياسي في البلاط، ومزاجية راعى الفن السلطان أكبر [٢]، وأثر ذلك على ذوقه والموضوعات التي رغب في تصويرها من أحداث كتابه، فضلاً عن حالة الرسامين الفنية؛ سواء من ناحية مستواهم الفني ودرجة اتقانهم أومن ناحية مدى اتصالهم الشعوري والحسي بالأحداث التي يصورونها من الكتاب والتي لا شك أنهم عاصروها أو عاشوا الآثار المترتبة عليها، يضاف إلى ذلك ظهور أسماء رسامين جدد [٣]على اللوحات، ولكل منهم أسلوبه الفني ودرجة إتقانه المختلفة.

---

[١] تفردت (Linda Yourk Leach) بالمقارنة الشاملة بين لوحات التصاوير في نسختي أكبر نامه الأولى والثانية، وقد اعتمدت عليها كمصدر رئيسي لهذه المقارنة.

[٢] كان أكبر يشرف على المرسم الملكي بنفسه، ويتابع انتاج الرسامين أسبوعيا، ويشجعهم بمكافأة المتميز منهم، لكن هذا الاهتمام قد قل نوعاً ما قبيل وفاته بحوالي خمس سنوات، بسبب تقدمه في السن والاضطرابات التي تعرض لها في نهاية عهده متمثلة في موت ولديه دانيال ومراد، وتمرد ولي عهده سليم ـ ثم اغتيال صديقه المقرب كاتب سره أبي الفضل على يد الأمير المتمرد. ويعتبر بعض المتخصصين أن هذا المناخ المضطرب أثر بشكل مباشر على مزاج أكبر الفني ومتابعته لعمل المرسم ومن ثم أثر على طبيعة الخصائص الفنية لأكبر نامة الثانية. **انظر:**

-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 237.

[٣] ظهرت أسماء لفنانين جدد على لوحات من أكبر نامة الثانية لم يسبق أن شاركوا في أي من النسخ الأخرى، وتكشف المستوي الفني الضعيف مقارنة بغيرها من لوحات الرسامين الأخرين في نفس النسخة أو النسخ الأخرى. في مقابل ذلك غاب عدد من الرسامين الذين شاركوا في النسخ الأخرى عن المشاركة في أكبر نامة الثانية.

وهناك عامل آخر أثر في اختلاف النسخ، عن بعضها البعض؛ ألا وهو الغرض من إعداد كل نسخة؛ سواء من ناحية شكل المخطوط نفسه وخصائص النص وأبعاده أومن ناحية الموضوعات التي اهتم الفنانون بتصويرها فيها. فمثلاً النسخة الأولى كان الغرض من إعدادها هو نفس الغرض من تأليف الكتاب ذاته وهو تأريخ عهد أكبر وتسجيل احداثه كملك عادل أنجز ما لم ينجزه من قبله من ملوك الهند على مستوى الهند أو إدارتها، فأتت لوحات عدد كبير من هذه النسخة مركزة على تصوير الأحداث التي تتناول هذه الإنجازات، في حين قل عددها في أكبر نامه الثانية، ربما أن هذه الانتصارات قد خبا بريقها وضعف الشعور بها في ضوء الإنجازات التي أتت في نهاية عهده واحتاجت لجهد أكبر. [١]

على عكس ذلك كان الغرض من إعداد أكبر نامه الثانية هو تكريم ذكرى أبي الفضل وزير أكبر وصديقه المقرب؛ فاشتملت هذه النسخة على لوحة مزدوجة تصور أبا الفضل وهو يقدم الجزء الأول من أكبر نامه لأكبر في احتفالية أُقيمت لذلك، ولم ترد تصويرة مشابهة في النسختين السابقتين. [٢]

كذلك الأمر في أكبر نامه الثالثة، والتي أُعدت من أجل الملكة الوالدة أم أكبر **"حميدة بانو بيجم"،** فكتب نصها بخط النسخ على عكس النُسخ الأخرى التي كتب نصها بخط النستعليق، ويظهر من التصاوير التي نجت منها التركيز على الأحداث التي وردت في أكبر نامه واتصلت بشكل مباشر بوالدته أو والده همايون، وأن عدد هذه التصاوير أكبر من مثيلاتها التي تتناول أحداث مشابهة أو متصلة بالموضوعات نفسها في النسخ الأخرى، ومنها تصاوير لم يرد مثلها في تلك النُسخ أيضاً، مثال ذلك لوحة تصور "الولائم والاحتفالات بمناسبة زواج همايون بحميدة". [٣]

ب- أهم جوانب الاختلاف:

ولقد ترتب على كل ما سبق؛ الاختلاف بين النسخ في عدة جوانب؛ أهمها الخصائص الفنية؛ بحيث صارت كل نسخة تمثل مرحلة من المراحل الفنية لمدرسة التصوير المغولي الهندي في عهد السلطان وطوراً من أطوار تطورها_سواء من ناحية مدى إتقان الرسامين وتطور قدراتهم الفنية والتصويرية، أو مدى ظهور التأثيرات المحلية أو الأجنبية أو تنحيها وذوبانها أمام سمات وأساليب فنية ذاتية جديدة، أومن ناحية استخدام الألوان وتوزيع العناصر وتخطيط اللوحات، وما يعكسه ذلك كله من تصورات ومفاهيم مكنونة في النص المصور أو تسربت من وجدان الفنان ومشاعره وتصوره للحدث الذي يرويه بريشته إلى اللوحة المصورة، فضلاً عن تعبير هذه الخصائص الفنية بكل تفاصيلها ومظاهرها العامة عن مدى التأثر بالعرض الذي أعدت من أجله كل نسخة، بحيث اتبع في تصاوير أكبر نامه الأولى أسلوب يركز على سمات الرجولة والقوة لدى أكبر، في حين أتى الأسلوب المتبع في تصاوير أكبر نامه الثانية أكثر رهافة ورقة، غير أن أكبر نامه الثالثة أتت خصائصها الفنية أقرب لأكبر نامه الأولى لكنها مرتبطة بغرض آخر.

ونظراً لأن تصاوير أكبر نامه الأولى صُممت لإقناع أتباع أكبر وحلفائه وغيرهم من الوافدين إلى البلاط بإنجازاته العظيمة؛ فقد اتبع في تنفيذها النمط التصويري الطبيعي الذي يصور قوة أكبر المذهلة وهمته العالية وتحديه الصعاب والمخاطر، ولقد وظفت من أجل ذلك الألوان البراقة والمقاسات الكبيرة نسبياً للوحات المصورة والتصميم والعرض المدهش المتخيل للحديث، بحيث تعطى في النهاية رؤية بطولية وملحمية لشخصية أكبر وإنجازاته.

---

[1] Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 233 – 234, 236. Leach: **Indian miniature**, P. 65.

[2] Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 233 – 234, 236.

[3] Crill: **Arts of Mughal India,** P. 44.

على عكس ما سبق؛ بدت تصاوير أكبر نامه الثانية وكأنها صممت لتكون كتذكير هادئ بمآثر أكبر وانتصاراته وليس مطلوب بها عرضاً تاريخياً نهائياً يحتفي بانتصاراته بشكل حماسي [١].

ولقد عكس ذلك المقاسات الصغيرة للوحات، والمراوحة بين النمطين الطبيعي والزخرفي في إخراج التصاوير، والذي يتضح في التنوع في استخدام وتصميم الألوان ما بين الألوان الزاهية البراقة والألوان الهادئة الرقيقة التي يمثلها بخط النصف قلم (Nim Qalam) والتي يظهر بعضها وكأنه غير ملون، ولهذا ظهرت تصاوير المعارك بشكل رومانسي هادئ إلى حد ما من خلال التركيز على الجانب الوحشي العنيف من القتال، بحيث صور بدلا من ذلك مناظر حصار أو مطاردة أو اصطفاف الجيش قبل الاشتباك أو استعدادات الجيش. ومن ثم عكس تصميم تصاوير أكبر نامه الثانية الاهتمام بالصقل الجمالي لإعطاء انطباع جمالي هادئ ومُرضى بدلاً من التركيز على الجودة الديناميكية التخيُلي للمشاهد المصورة.[٢]

أما أكبر نامه الثالثة؛ فإنها على الرغم من اختلاف خصائصها الفنية عن النُسخ الأخرى إلا أنها أقرب لخصائص أكبر نامه الأولى، ولعل ذلك سببه أنها كانت تالية في إنتاجها وإعدادها لأكبر نامه الأولى؛ ومن ثم اقتربت من سماتها، وذلك من خلال الألوان الزاهية والمشاهد الديناميكية المتحلية لدرجة قد يصعب معها تمييز تصاوير النسختين عن بعض لولا المقاسات الصغيرة للوحات أكبر نامه الثالثة.[٣]

وقد يكون الغرض من إعداد هذه النسخة قد أدى لاقتراب خصائصها من النسخة الأولى، فالنسخة أُعدت لوالدة أكبر، ومن ثم أتى استخدام الألوان الزاهية والعرض البطولي الاحتفالي للأحداث المصورة متناسباً مع الشخصية المُعدة لها؛ من ناحية كونها امرأة تحب بطبيعتها المبهر والزاهي من الألوان المتناسقة، ومن ناحية أخرى تناسب العرض البطولي الاحتفالي مع فخرها بزوجها المؤسس همايون وابنها الملك الناجح أكبر وما حققه من انجازات، ومما لا شك فيه أن هذا يعمل عمله ويحقق غرضه عندما كانت تطالع نسختها تلك بين نساء البلاط من أميرات ومحظيات وكلها فرح وفخر.

وبالنسبة لأكبر نامه الرابعة فإنه لا يمكن الجزم بخصائص المخطوط الفنية وتصاويرها، نظراً لأنه لم يصل منها إلا لوحة واحدة فقط، لكن يمكن أن نستشف منها أنها تقترب في خصائصها من أكبر نامه الثانية؛ حيث إن اللوحة الناجية تكاد تتطابق مع لوحة تصور الحدث نفسه من أكبر نامه الثانية، سواء من ناحية استخدام تقنية النصف قلم في التلوين أومن ناحية تصميم اللوحة الهادئ وتوزيع العناصر فيها، ولولا الاختلافات الدقيقة جداً التي لا تظهر إلا من خلال المقارنة المباشرة بين اللوحتين لاعتبرتا لوحة واحدة. ويظهر من المقارنة كذلك أن مقاس لوحة أكبر نامه الرابعة أكبر من مقاسات النُسخ الأخرى.

أما أكبر نامه الخامسة فحالها كحال أكبر نامه الرابعة من حيث استحالة الجزم بالخصائص الفنية التي كانت عليها المخطوطة نظراً لأنه لم يصل منه إلا لوحة واحدة فقط، والتي تتفق أسلوبياً مع كل من أكبر نامه الثانية والرابعة؛ من حيث تصميم اللوحة الهادئ وتوزيع العناصر فيها بشكل يعطي اللوحة انطباعاً هادىء رقيق مرهف.

---

[١] يتناسب هذا النمط الفني مع ما افترضه البعض من أن الغرض من إعداد هذه النسخة هو تكريم ذكرى اغتيال أبي الفضل.

[2] Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 236 – 237. Leach: **Indian miniature**, P. 65.

[3] Crill: **Arts of Mughal India,** P. 44.

ويضاف إلى ما تقدم من جوانب الاختلاف المهمة بين النُسخ، الاختلاف في الموضوعات والاحداث المصورة في كل منها [1]. حيث توجد أحداث وموضوعات اشتركت النُسخ في تصويرها مع الاختلاف في التصميم والعرض أوفي عدد التصاوير الذي تتناوله أوفي كليهما معاً. كذلك هناك موضوعات وأحداث انفردت كل نسخة بها عن الأخرى.

وتمثل تصاوير الفترة المبكرة من عهد أكبر نموذجاً مهماً لما سبق، ففي حين جاءت تصاوير الجزء الباقي من أكبر نامه الأولى تركز على تلك الفترة المهمة [2]، جاءت تصاوير أكبر نامه الثانية أقل تركيزاً على أحداثها، ومن أمثلة ذلك؛ الأحداث الواقعة بين ضم مالوة [3] - لوحة (١٢) - في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) والسيطرة على حصن "جتُّور" - لوحة (٧٦) - في (٩٧٥هـ/١٥٦٨م)، حيث تم تصوير أحداثها في أكبر نامه الأولى بـ (٦٥) [4] لوحة، في حين صُورت في أكبر نامه الثانية بـ (١٩) [5] لوحة فقط - اللوحات من (١٤٦) إلى (١٦٤) - على الرغم مما تمثله هذه الأحداث من أهمية كمثال على قيادة أكبر الجزئية وأثرها في انتصاراته.

ومن بين اللوحات المشتركة في تلك الفترة المبكرة؛ لوحتان من النسخة الثانية تصوران أحداث السيطرة على حصن شتور لكنهما ليستا إلا تقليداً رديئاً للوحات البديعة التي تصور نفس الحدث في أكبر نامه الأولى.

ومن الأمثلة الأخرى المهمة في أحداث هذه الفترة، احتلال حصن رنثنبور المنيع في (٩٧٦هـ/١٥٦٨م)، الذي اشتهر بكونه مفتاح السيطرة على كل منطقة "راجستان"[6]، ففي الوقت الذي لم ترد أي لوحة تصور أحداثه في أكبر نامه الثانية ورد في أكبر نامه الأولى خمس لوحات ملحمية تصور أحداثه المهيبة - اللوحات من (٧٩) إلى (٨٤) -.

ومن المحتمل أن يكون سبب التقليد الرديء للوحات حصن جتور وعدم وجود لوحات أحداث حصن رنثمبور، هو غياب الشعور بأهمية الانتصارات في هذه المعارك بسبب الفترة الزمنية الطويلة بيم أحداثها وبين توقيت إعداد أكبر نامه الثانية في نهاية عهد أكبر، ولعله أيضاً راجع إلى تحول

---

[1] نظراً لأن النسخ كلها غير كاملة فالمقارنة محصورة في اللوحات التي تنتمي للأجزاء المشتركة بين ما وصلنا من النسخ، وكذلك محصورة في نطاق اللوحات الداخلة في نطاق البحث، وهي كل اللوحات التي تصور أحداثا في عهد أكبر نفسه، وعلى هذا الأساس تم استبعاد كل اللوحات التي تصور الأحداث قبل اعتلاء أكبر العرش.

[2] مفقود من هذه النسخة اللوحة التي تصور اعتلاء أكبر العرش إضافة للوحات التي تصور أحداث الأربعة أعوام الأولى من عهد أكبر.

[3] تقع جنوبي العاصمة دهلي وهي مقاطعة كبيرة من الهند الوسطى، وهي أرض مرتفعة تحدها سلسلة جبال " وندهيا " من الجهات الأربع، أكثر أهلها من الوثنيين ومن أهم مدن هذا الإقليم " أجين " و " رتلام " و" جاوره " و " ديواس "، ومساحتها ٨٩١٩ ميلاً مربعاً، وعدد سكانها يزيد عن (١٠٠٠٠٠) نسمة.

[4] ذكرت ليندا يورك ليتش أن عددها (٦٤). **انظر:**

- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 234.

[5] ذكرت ليندا يورك ليتش أن عددها (٢٢) **انظر:**

- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 234.

- ولعل سبب الاختلاف في العدد بيني وبينها راجع إلى الاختلاف في عدد اللوحات المنزوعة التي عثرت عليها أو مدى الاخذ برئيها في ترتيبها بين اللوحات المحددة بين لوحة (١٤٦) ولوحة (١٦٤).

[6] تعرف أيضاً باسم راجبوتانا، وهي منطقة واسعة من شمال الهند تقع غرب العاصمة دهلي، يحدها شمالا بهاولبور وبنجاب، وشرقاً العاصمة دهلي وما يقع أسفلها من الولايات الشمالية الغربية وتلال شنبور ونهر سومبول وهو من فروع نهر جمنا، وجنوباً بلاد مالوة وغربا إقليم السند.

- الندوي، معين الدين: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، ص ٢٨.

الراجبوت أصحاب هذين الحصنين إلى حلفاء ومن ثم لم يكن من المناسب التركيز على تصوير مثل هذه الأحداث. [١]

ومن النماذج المهمة التي تكشفها المقارنة؛ المعارك والمفاوضات المتكررة والمتعددة مع الأخوان على قُلى خان وبهادر خان اللذين كانا دائمي التمرد ضد أكبر، فقد تم تصوير أحداثها في خمس عشرة لوحة في لوحة أكبر نامه الأولى - اللوحات (١٤-١٥)، (٢١-٢٢)، (٥٤-٥٧)، (٦١)، (٦٦-٧٢) -، في حين تناولتها لوحات أكبر نامه الثانية بشكل أقل بروزاً في ثلاث لوحات فقط - اللوحات (١٣١)، (١٦١-١٦٢) -. ويبدو من هذا أنه في وقت تصوير أحداث أكبر نامه الأولى في فترة تسعينيات القرن السادس عشر كان القادة والفنانون ممن قضوا وقتاً طويلاً في البلاط، وكانوا لا زالوا متأثرين بأحداث معينة مثلت عقبة في طريق الحكم وظهر ذلك في تصاوير أكبر نامه الأولى، في حين كانت هذه الأحداث قد ضعف تأثيرها في نهاية عهد أكبر أمام نجاحات أخرى أكبر منها وظهر ذلك في أكبر نامه الثانية من خلال قلة التصاوير التي تناولتها.

ومن نماذج الموضوعات التي اشتركت النسختان الأولى والثانية في تصويرها بشكل مُفصل، أحداث غزو الججرات [٢] التي شغلت السلطان طوال عامي (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) و (٩٨١هـ/١٥٧٣م)، لكن كانت كل نسخة دقيقة بشكل مستقل في تصوير التضاريس المحلية وتفسير نص أبي الفضل في كتابه، فاشتملت كل نسخة على تصاوير ليست في الأخرى، وما حدث من اختيار بعض نقاط مشتركة من النص وتصويرها فهومن قبيل الصدفة البحتة، بحيث احتوت أكبر نامه الأولى على إحدى عشرة لوحة تصور هذه الحملة، في حين احتوت أكبر نامه الثانية على ست لوحات فقط لهذا الغزو. [٣]

أما بالنسبة لغزو البنغال؛ فإن تناول النسختين لها على العكس من النموذج السابق، حيث ضمنت مخطوطة فيكتوريا وألبرت لوحتين لحدثين منفصلين على نطاق واسع خلال هذا الغزو المهم والكبير لشرق الهند، في حين تناولت تصاوير أكبر نامه الثانية هذه الحملة بشكل مفصل في سبع لوحات إضافة لبعض اللوحات المنزوعة. [٤]

ومن المحتمل أن يكون إهمال تصوير أحداث غزوالبنغال في شرق الهند بشكل مفصل في أكبر نامه الأولى راجع إلى تحقيق أن أغلب معاركها كانت غير حاسمة وكانت بقيادة القائد منعم خان، في الوقت الذي كان أكبر متابعاً من عاصمته أجرا لأخبارها. على عكس حملة الججرات في الغرب التي كانت أكثر جاذبية من حملة البنغال، وذلك بسبب وتيرتها السريعة ومعاركها الخاطفة وانتصاراتها المفاجئة بقيادة السلطان نفسه. وربما يكون سبب التغطية المفصلة لأحداث حملة البنغال بلوحات عديدة في أكبر نامه الثانية راجعاً إلى أن مُعدها يعي أن ضم المقاطعات الشرقية قد ساعد في ترسيخ السيطرة المغولية وصورتها كمملكة مترامية الأطراف. [٥]

---

[1] Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 233 – 234.

[٢] صقع طويل بأرض الدكن في جنوب العاصمة دهلي، ممتد من شمالي نهر " نربدا " إلى " كج " و " كاتهيا " و " أز "، ويشتمل هذا الإقليم على أربع مناطق هي أحمد آباد وكيرا ووبانج محال وبروج، وتبلغ مساحته (٢٩٠٧١) ميلاً مربعاً، وعدد سكانه نحو خمسة ملايين. وتوجد مدينة أخرى في إقليم البنجاب تحمل نفس الاسم تقع شمال غربي مدينة كلكتا وتبعد عنها حوالي ١٣٣٥ ميلاً، وليست هي المقصودة هنا.

- الندوي، معين الدين: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، ص ٤٥ – ٤٦.

[3] Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 234.

[4] Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 234.

[5] Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 234.

ومن النماذج أيضاً ضريح الشيخ مُعين الدين الجشتى في أجمير [١]، حيث لم يرد له ذكر في أي تصويرة بين تصاوير أكبر نامه الثانية وإن كان هناك لوحات تصور أحداثاً عكست نفوذ الشيخ الذي بشر أكبر بمولد أطفاله الثلاث، ولكن عكسته بشكل غير مباشر، مثال ذلك اللوحات التي تصور مولد أبنائه الثلاث والاحتفالات التي رافقتها، وتلك التي صورت بناء مدينة فتحبور سيكرى بجوار ضريح الشيخ معين تبركاً به. في حين صورت لوحتان من أكبر نامه الأولى حج أكبر السنوي لضريح الشيخ في أجمير والذي واظب عليه حتى عام (٩٨٧هـ/١٥٧٩م). ولعل سبب هذا الاختلاف بين النسختين راجع إلى احتفاظ طريقة الشيخ الصوفية بتأثيرها وقت إعداد أكبر نامه الأولى، في حين قد وضعت تأثيرها تزامناً مع إعداد أكبر نامه الثانية.

وعلى الرغم من أن لوحات كلا النسختين تُصور أحداثاً قصصية إضافة للمعارك العربية واستقبالات السفارات باعتبارها جميعاً أحداثاً رئيسية في عهد أكبر، إلا أن أحداثاً أقل رسمية صُورت بشكل مستقل ومنفرد في أكبر نامه الثانية تؤكد أن مُعدها لديه تقدير لمثل هذه الأحداث؛ مثل اللوحات التي تُصور ختان أولاد أكبر الثلاث، ومصارعة أكبر وهو في حالة السُكر مع مان سينج، ووقوف رجال الحاشية خارج القصر للاطمئنان على صحة أكبر عندما كان مصابا بالبرد؛ كل هذه الموضوعات حظيت لوحاتها بعناية خاصة. وكما أن النسختين تُصوران شجاعة أكبر في إخضاع أكبر الفيلة العنيفة، إلا أن رسامي أكبر نامه الثانية قد صوروا حادثة مختلفة تماماً عن تلك التي تم تصويرها في أكبر نامه الأولى.

ويضاف لما سبق أنه في حالة تم تصوير نفس الأحداث في كل النُسخ فإن العناصر والتركيبات في كل منها تكون غير ذات صلة ببعضها البعض بشكل عام كما يتضح من خلال المشهد الذي يُصور أكبر وهو يمسك حيوان الشيتا من الفخ الذي وقع فيه وذلك أثناء إحدى رحلات الصيد في شبابه المُبكر. إلا أن المقارنة بين اللوحتين اللتين تصوران نفس المشهد توضح عدم الترابط بينهما.

وعلى الرغم من هذه الاختلافات بين النسختين إلا أنه من الممكن توظيف تصاوير أكبر نامه الأولى في التعرف على موضوعات اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية من خلال الموضوعات المتقاربة أو المتشابهة. حيث إن هذه اللوحات المنزوعة غالباً ما يكون من الصعب تحديد النص الذي تصوره من أكبر نامه. ومن اللوحات التي أمكن التعرف على موضوعها اعتماداً على لوحة مماثلة لها من أكبر نامه الأولى، لوحة تُصور مُحاولة اغتيال أكبر، ولوحة إعدام أدهم خان، ولوحة تُصور إغراق خواجة معظم، وكل هذه اللوحات بها عناصر تصويرية تربطها بلوحات مشابهة لها في أكبر نامه الأولى، ومن ثم يمكن القول إنه في بعض الحالات المعينة مثلت تصاوير أكبر نامه الأولى نماذج أولية اعتمدت عليها النُسخ الأخرى من أكبر نامه.

وبناءاً على ما سبق يمكن القول إن تصاوير أكبر نامه الأولى كان متاحاً لفنانين المرسم الاطلاعُ عليها باعتبارها النموذج الأصلي، لكن لم يكن يتم تشجيعهم على تقليدها ونسخ لوحاتها في إعداد تصاوير النُسخ الأخرى، مثل أكبر نامه الثانية التي اشتملت على نموذج تصوير إعدام أدهم خان وتُعد هذه اللوحة على الرغم من بساطة أسلوبها، تقليد شبه دقيق لواحدة من تصاوير أكبر نامه الأولى. ومع ذلك فإن حادث مماثل على حد سواء من النسخة المبكرة مثل اندفاع الفيل هواي غاضباً بشكل غير متزن أثناء

[١] مدينة قديمة ذات سور مبني بالحجارة وموقعها في منحدر وادي كثير الصخور، تبعد (٢٢) ميلاً عن مدينة دهلي إلى الجنوب الغربي منها، وعدد سكانها نحو (١٠٠٠٠٠) نفس، وفيها قصر خراب ينسب إلى شاهجهان وبحيرة صناعية يستقى منها أهل المدينة، وتقام بها حفلة سنوية لزيارة ضريح الولي الشهير معين الديم الجشتي – رحمه الله -، وكانت في القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي من أغنى مدن ولايات السلطان جلال الدين أكبر. **انظر:**
- الندوي، معين الدين: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، ص ٥.

امتطاء أكبر له، أو مثل انفجار لغم أثناء حصار حصن جتُّور، لم يتم نسخها أو تقليدها أبداً في أكبر نامه الثانية أو غيرها من النُسخ. [١]

وبالنسبة لأكبر نامه الثالثة[٢] فلم تشتمل تصاويرها الستة عشر إلا على أربع لوحات تصور أحداثاً من عهد أكبر، منها لوحة (٢٣٢)؛ والتي تصور حدثاً تكرر تصويره من قبل في لوحات متعددة من أكبر نامه الأولى تنوعت موضوعاتها بحسب نوع الصيد الذي تصوره، حيث تميزت لوحة النسخة الثالثة بتصوير أكبر جالساً على عرشه أثناء رحلة صيد وهو مشهد غير مصور في النسخ الأخرى.

أيضاً تصور لوحتان من اللوحات الثلاث الأخرى حدثين لم يتكرر تصويرهما في النُسخ الأخرى، يمثل الأول لوحة (٢٢٩)؛ وتصور " فرقة الصيد الملكية الملحقة بالجيش المغولي تعبر النهر"، ويمثل الحدث الثاني لوحة (٢٣٠)؛ وتصور "موقعة حربية بين الجيش المغولي بقيادة خان أعظم وخُلفاء شرخان فولادي، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م)". وكلاً من الحدثين لم يسبق تصويرهما في أكبر نامه الأولى والثانية.

ولقد صورت اللوحة (٢٢٩) مشهد "استسلام حاكم حصن منكوت لأكبر وتسليم مفاتيحه في (٩٦٤هـ/١٥٥٧م)" وهى لوحة لا وجود لمثلها في أكبر نامه الأولى حالياً، وربما كانت موجودة لكنها فُقدت مع ما فقد من لوحات تصور أحداثاً من السنوات الأربع الأولى لحكم أكبر، وقد يؤيد ذلك أنها تكررت في أكبر نامه الثانية بلوحة مشابهة لها في الشكل العام، ومعلوم أن أكبر نامه الثالثة تسبق الثانية من حيث تاريخ الإعداد، وبناء عليه فإما أن لوحة أكبر نامه الثالثة مثلت نموذجاً حاولت محاكاة لوحة أكبر نامه الثانية، أو أن كليهما قد اتخذا من لوحة مماثلة في أكبر نامه الأولى نموذجاً للمحاكاة عندما كانت النسخة الأولى كاملة وتمثل مرجعاً أصليا للتقليد والمحاكاة ولكن بشكل جزئي كما سبق الإشارة.

تأتى بعد ذلك نسخة أكبر نامه الرابعة؛ والتي لم يصلنا منها إلا لوحة واحدة - لوحة (٢٣٣) - تصور حدثاً سبق تصويره في النسختين الأول والثانية وهو "أكبر يشاهد معركة بين طائفتين من الهندوس"، غير أن هذه اللوحة ليست إلا تقليداً دقيقاً ومحاكاة شبه كاملة للوحة نفسها التي تصور الحدث نفسه في أكبر نامه الثانية، سواء من ناحية التصميم العام أو الأسلوب الفني المتبع. ومن ثم يمكن الافتراض مبدئياً أن هذه النسخة الرابعة اعتمدت على الثانية نموذجاً للمحاكاة والتقليد سواء في موضوع المصورة أو الخصائص الفنية، والتي بدورها اعتمدت على لوحات أكبر نامه الأولى في محاكاة عناصر الحدث وليس تقليده.[٣]

أما أكبر نامه الخامسة؛ فإن اللوحة الوحيدة الناجية - لوحة (٢٣٤) - التي تدل وجودها تتفق في أسلوبها الفني مع كل من أكبر نامه الثانية والرابعة، أما من ناحية الموضوع الذي تتناوله؛ فلم يسبق أن تناولته أي من تصاوير النسخ الأخرى.

يظهر مما سبق جوانب الاتفاق والاختلاف بين النُسخ الأربعة المصورة من أكبر نامه سواء في الخصائص والسمات الفنية أو الموضوعات المصورة، وأهم العوامل التي نشأ منها هذا الاختلاف. وفيما يلي دراسة وصفية للوحات الداخلة في نطاق الدراسة - من خلال الأحداث التي تصورها - زمنياً وجغرافياً وذلك من خلال الفصل الثاني.

---

1 Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 234.

٢ أيضا كانت (Linda Yourk Leach) أول من أعد دراسة لنسخة أكبر نامه الثالثة، وعلى الرغم من أنها نوهت بتقارب لوحاتها مع أكبر نامة الأولى إلا أنها لم تتوسع في المقارنة، وقد حاولت محاكاة مقارنتها السابقة بين النسختين الأولى والثانية وتطبيقها على لوحات أكبر نامه الثالثة الداخلة في نطاق البحث، وكذلك بالنسبة للوحة أكبر نامة الرابعة.

3 Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar**, Art Journal 22.

الفصل الثاني

الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير مخطوط أكبر نامه الأولى

(عددها ١٢٢ تصويرة)

المبحث الأول: ترتيب التصاوير ومنهجية الدراسة الوصفية.

المبحث الثاني: الدراسة الوصفية لتصاوير مخطوطة أكبر نامه الأولى.

توطـــــئة

أولًا: ترتيب التصاوير:

يبلغ عدد التصاوير المعروفة التي وصلتنا من نسخ مخطوط أكبر نامه (٣٠٥) تصويرة، سواء الباقية منها في أقسام نسخ المخطوطات الناجية والتي تبلغ (٢١٦) تصويرة، أو تلك التي نُزعت منها وحُفظت مُفردة في المتاحف والمجموعات الخاصة على مستوى العالم والتي تبلغ (٨٩) تصويرة. وقد تيسر لي جمع (٢٨٣) تصويرة فقط، أما الـ (٢٢) تصويرة الباقية فلم يتيسر لي الحصول عليها [١]، كما يبلغ عدد التصاوير التي أمكن الوصول إليها من نسخ مخطوطات آئين أكبري المتاحة (١٨) تصويرة، (١٥) منها تصاوير، و(٣) رسوم توضيحية وتخطيطية.

وتصور هذه التصاوير الأحداث الواردة في كتاب أكبر نامه سواء التي تخص عهد أكبر أو من سبقه، ونظراً لأن الإطار الزمني للبحث يقتضي دراسة التصاوير التي تصور أحداث عهد أكبر فقط؛ فقد اقتصر تناول الدراسة على التصاوير التي تصور أحداثاً من عهده، وبالتالي لم تتناول غيرها من اللوحات لأنها تصور أحداثاً قبل عهده، أما تصاوير آئين أكبري فهي تصور نماذج أسلحة ودروع الجيش المغولي الهندي، ورسم تخطيطي لآلة تنظيف البنادق، وتخطيط المعسكر الملكي.

وتشتمل الدراسة الوصفية الحالية على (٢٥٢) تصويرة تنتمي لخمس نسخ مخطوطة غير كاملة من كتاب أكبر نامه موزعة بواقع (١٢١) تصويرة من مخطوط أكبر نامه الأولى، و(١٠٦) تصويرة من مخطوط أكبر نامه الثانية، و(٤) تصاوير من أكبر نامه الثالثة، وتصويرة واحدة ناجية من نسخة أكبر نامه الرابعة، ومثلها من نسخة أكبر نامه الخامسة. إضافة لعدد (١٨) تصويرة من النسخ الأربعة من آئين أكبري التي أمكن الوصول إليها.

وتقوم الدراسة الوصفية والكتالوج بتصنيف تصاوير كل نسخة على حده ثم ترتيب التصاوير وفقاً لترتيب مواضعها الأصلية في كل نسخة مخطوطة [٢]. وفي الواقع لم يكن ذلك بالأمر الهين خاصة في تصاوير أكبر نامه الأولى التي قام المتحف بنزعها من القسم الباقي من المخطوط وعرضها بترتيب يختلف عن ترتيبها الأصلي داخله؛ لكن المتحف حرص على تدوين الموضوع الصحيح الذي تصوره التصويرة في بطاقات البيانات؛ الأمر الذي ارتكزت عليه للوقوف على الرواية الكاملة للحدث في كتاب أكبر نامه، ثم استخراج النص الدقيق الذي كان موضوعاً للتصويرة. ومن الجدير بالذكر أن هذه الدراسة هي أول دراسة علمية شاملة تقوم بإعادة ترتيب كل تصاوير نسخة مخطوط أكبر نامه الأولى وفقاً للترتيب الأصلي للمخطوط والتحديد الدقيق للنص الذي كان موضوعاً لهذه التصاوير، حيث لم تقم أي دراسة سابقة بذلك.

---

[١] توجد هذه التصاوير محفوظة في مجموعات خاصة، وقد قفت على عناوينها والمراجع التي نُشرت فيها من خلال قوائم أعدت عن اللوحات المنزوعة من نسخ مخطوط أكبر نامه، وقد بذلت قصارى جهدي في الوصول إلى المراجع التي وردت فيها هذه التصاوير المنزوعة، سواء من خلال المكتبات داخل مصر أو خارجها اطلاعا وشراءً دون جدوى. وللاطلاع على هذه القوائم **انظر:**

- Beach: **The Imperial Image**, P. 90 – 91, 116 – 123.

- ويشتمل على قائمتين باللوحات المنزوعة من أكبر نامه الأولى وأكبر نامه الثانية بقسميها المحفوظين في المكتبة البريطانية بلندن ومكتبة تشيستر بيتي بلندن.

- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.241, Foot Note no. 16.

- يشتمل على قائمة باللوحات المنزوعة من القسم المحفوظ من أكبر نامه الثانية في مكتبة تشيستر بيتي في دبلن.

[٢] اتبعت الكثير من الدراسات منهج الترتيب الموضوع اللوحات على أساس الموضوع الذي تقوم بدراسته

على عكس ذلك كان الأمر أسهل بالنسبة لتصاوير نسخة مخطوط أكبر نامه الثانية المحفوظة في مكتبة تشيستر بيتي في دبلن؛ حيث تم عرض لوحاتها بعد نزعها وفقاً لترتيبها الأصلي داخل القسم الباقي من المخطوط؛ حيث أصدرت المكتبة دراستين [١] شاملتين لمقتنياتها من تصاوير المخطوطات اشتملتا على ترتيب دقيق لتصاوير مخطوط أكبر نامه الثانية المحفوظة لديها وفقاً لترتيبها الأصلي داخل المخطوط مع ذكر الصفحات التي تحتوي على رواية أبي الفضل عن الموضوع الذي تتناوله كل تصويرة في كتاب أكبر نامه المطبوع، غير أنها لم تقم بتحديده بدقة في أغلب اللوحات على النحو الذي تم في هذه الدراسة الوصفية، خاصة في الموضوعات التي تصور نصوصاً من روايات تتجاوز عدة ورقات وربما تصل لفصل.

وبالنسبة للتصاوير المنزوعة من الأقسام الباقية من أكبر نامه الأولى والثانية؛ فقد حاولت إعادة دمج ما وفقت للعثور عليه منها وفقاً لترتيبها الأصلي داخل المخطوط قبل نزعها منه، وقد ساعدني في ذلك مجموعة من الدراسات التي اهتمت بتحديد موضوعات اللوحات المنزوعة التي عثر عليها وتحديد موضعها داخل الأقسام الباقية من النسخ، وبالتالي معرفة النص الذي تصوره بالتحديد، وإن كان بعضها لم يمكن التعرف على موضوعه على الرغم من ثبوت نسبته لأكبر نامه. [٢]

أما النسخ الثالثة من مخطوطة أكبر نامه فإنها كلها عبارة عن لوحات منزوعة من المخطوط الذي لم يصل منه غيرها، وعددها (٤) تصاوير تصور أحداثاً من عهد أكبر من أصل (١٦) تصويرة صور بقيتها أحداثاً قبل عصره.

وقد أسفرت عملية الجمع والبحث والاستقراء عن اثبات وجود نسختين رابعة وخامسة من أكبر نامه من خلال تصويرة واحدة ناجية من كل منهما، وهذه أول دراسة تثبت ذلك.

ثانيًا: منهجية الدراسة الوصفية:

أما المنهج [٣] المتبع في وصف هذه التصاوير فهو يقوم على ترتيبها في مواضعها الأصلية داخل المخطوط أولاً، ثم تحديد النص الدقيق الذي تصوره ثانياً، ثم ثالثاً المقابلة بين التصويرة والنص لبيان

---

[١] وهاتين الدراستين هما:

-Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 1, P. 4 – 12.

-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P 232 – 300.

[٢] ساعدني في العثور على اللوحات المنزوعة من نسخ أكبر نامه قوائم أعدها اثنين من المراجع الضليعة في تخصص التصوير المغولي الهندي؛ **انظر:**

1) Beach: **The Imperial Image**, P. 90 – 91, 116 – 123.

- **ويشتمل** على قائمتين باللوحات المنزوعة من أكبر نامه الأولى وأكبر نامه الثانية بقسميها المحفوظين في المكتبة البريطانية بلندن ومكتبة تشيستر بيتي بلندن.

2) Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.241, Foot Note no. 16.

- **ويشتمل** على قائمة باللوحات المنزوعة من القسم المحفوظ من أكبر نامه الثانية في مكتبة تشيستر بيتي في دبلن.

- و**يضاف إلى هاتين القائمتين** البحث والاستقراء الشخصي من خلال المواقع الإلكترونية الرسمية لكثير من المتاحف العالمية التي اهتمت بجمع تصاوير المخطوطات المغولية الهندية، والتي تظهر في بطاقات اللوحات المنزوعة خلال الدراسة الوصفية.

[٣] وقد استقيت هذا المنهج من بحثٍ ماتع بعنوان **"دومينيكو ترفيزانو"** أعده **الأستاذ الدكتور حسن الباشا،** عن لوحة لأحد الرسامين البنادقة صور فيها استقبالَ السلطان قنصوه الغوري في القلعة بالقاهرة سفارة سياسية أرسلتها جمهورية البندقية، وكان الرسام أحد أعضاء هذه السفارة. **وأبرز ما في هذا المنهج ما يلي:**

١- ذكر الرواية العامة للأحداث وملابساتها.
٢- توضيح الجانب الذي تصوره اللوحة من هذا الحدث العام.
٣- ذكر النص الذي ورد عند المؤرخين المعاصرين للحدث.

مدى اعتماد الفنان على النص في تنفيذ التصويرة، وما أضافه في اللوحة زيادة عن النص الذي يكون مقتضباً في كثير من الأحيان، ويلي كل ذلك تحديد الجوانب الحضارية التي تضمنتها التصويرة.

وفائدة هذا المنهج هي إبراز التصويرة كرواية تاريخية حضارية، والتأكيد على أهميتها في توضيح النص الذي تصوره، وبيان أهمية الاعتماد على النص في فهم موضوع الصورة وتوثيق الجوانب الحضارية التي تعكسها. وتكمن أيضًا أهمية الاعتماد على النص في أنه وسيلة لا غنى عنها في التحديد الصحيح والدقيق للموضوع الذي تصوره التصويرة، ومن ثم تجنب الخطأ في وصف التصويرة وتأويل عناصرها، وهو أمر ظهر في عدد من اللوحات المشتركة مع دراسات سابقة عن التصوير المغولي الهندي.

وهذا يعطي التصويرة كرواية تاريخية مصورة مصداقية أكثر فيما تقدمه من معلومات عن الجوانب الحضارية الظاهرة فيها، ومن ثم يمكن الاعتماد عليها في التوثيق والإضافة لما ورد في المصادر من معلومات عن نفس هذه الجوانب الحضارية.

وقد سهّل عليّ الوقوف على النص الذي صورته كثير من تصاوير أكبر نامه؛ كتالوجات المتاحف التي نشرت التصاوير مع النص الذي تصوره، إضافة للمراجع الكثيرة الاخرى المتخصصة في التصوير المغولي الهندي، خاصة لتصاوير. لكن لابد من الإشارة أن كل هذه الدراسات كانت في إطار الدراسات الأثرية الفنية لتاريخ فن التصوير المغولي الهندي، ومن ثم لم يقوموا بتوظيف النص على نفس النحو الذي وظفته فيه واستعملته له، فركزوا فقط على توثيق موضع اللوحة من المخطوط، ثم درسوا فقط الخصائص الفنية الأسلوبية واللونية للتصويرة وعناصرها ومقارنتها الأساليب الأخرى التي ظهرت في تصاوير مخطوطات مختلفة من عهد أكبر.

وقد اعتمدت في الوصول إلى نص أكبر نامه الذي تصوره التصاوير على الترجمة العربية لكتاب أكبر نامه، والتي تُرجمة عن الترجمة الإنجليزية المترجمة عن الأصل الفارسي، وقد حرصت على مقابلة النص المحدد وتوثيقه من الترجمتين العربية والإنجليزية بعد مقابلة النسختين معًا بعمل خريطة موازية للفصول في الترجمتين، وذلك بهدف لتجنب أي سقط أو خلل قد يكون في الترجمة العربية، وهو بالفعل ما قابلني في موضع واحد.

٤- الوصف العام للوحة.

٥- ذكر بعض الجوانب المهمة من الفنون والعمارة والتقاليد الاجتماعية في القاهرة في أواخر عصر المماليك من خلال اللوحة الفنية التي درسها.

- وتُعد هذه الدراسة أول دراسة عربية تقوم بتبني هذا النهج وتوظيفه على هذا النطاق الواسع وتستفيد منه، ولابد من الإشارة هنا إلى أن الأستاذ الدكتور حسن الباشا رحمه الله قد طبقها على صورة ليست من انتاج مدارس التصوير الإسلامي، إضافة إلى أنها لم تكن تصويرة تنتمي إلى مخطوطة وإنما لوحة فنية كبير على نمط لوحات فن عصر النهضة الإيطالي، إضافة إلى أنه قابلها بنص لمؤرخ مسلم شاهد الحدث مثل الفنان الذي شاهد الحدث بنفسه أيضًا، لكن كل منهم عبر بطريقته وأسلوبه، ولقد كانت نتائج المقارنة بين روايتيهما بديعة على مستوى الدقة والمعلومات التي أمكن استخراجها من التصويرة.

- لقراءة البحث كاملاً **انظر:**

-الباشا، حسن، وآخرون: **القاهرة: تاريخها، فنونها، وآثارها**، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٨٦ – ٩٦.

الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير مخطوطة أكبر نامه الأولى

لوحة (٢) [١]

الموضوع: اعتقال شاه أبي المعالي، في (٩٦٣هـ/١٥٥٦م)

المخطوط وتاريخه: لوحة منزوعة من أكبر نامه الأولى، (١٠٠٤-١٠٠٥هـ/١٥٩٥-١٥٩٦م)
المصور: باسوان، وشانكار.
المقاسات: ٣٢ × ١٩,٣ سم.
مكان الحفظ ورقمه: معهد شيكاغو للفنون (The Art Institute of Chicago)، مجموعة (Lucy Maud Buckingham) برقم (1919,898)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمعهد شيكاغو للفنون [٢].

- Beach, Milo Cleveland: **Early Mughal painting**, Cambridge, Mass.: Published for the Asia Society by Harvard University Press, 1987, P. 120, Pl. 82.

- Duindam, Jeroen: **Dynasties: A Global History of Power, 1300–1800**, Pl. 5b, Cambridge University Press (November 22, 2015).

- حسين، صالح فتحي صالح: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية، دراسة أثرية فنية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٤٣٣هـ/٢٠١٣م، لوحة ٥٩.

النص المصور:

كان شاه أبو المعالي أحد كبار رجال دولة همايون ومن المقربين منه، وقد حاول استغلال تلك المكانة بعد موت الأخير؛ ليحظى بسلطة ونفوذ ومناصب في عهد أكبر ولي عهد همايون، لكنه لم يجد من أكبر نفس المعاملة التي كان يتلقاها من همايون، فظهر منه سلوك ينم عن التذمر وعدم الخضوع المطلق لأكبر إضافة لما حملته طيات بعض المواقف من تحدٍ وعصيان لأوامره، فأمر أكبر باعتقاله بغتة في اليوم الثالث بعد اعتلائه العرش في (٥ ربيع الثاني ٩٦٣هـ/١٤ فبراير ١٥٥٦م)، وكان ذلك في المعسكر الملكي المقام بالقرب من بلدة كلانور (Kalanaur) في إقليم البنجاب، وعلى مسمع ومرأى من كبار رجال الدولة.[٣]

وتمثل هذه التصويرة أحد التصاوير المنزوعة من أكبر نامه الأولى، وتصور مشهد اعتقال شاه أبي المعالي خلال الاجتماع، ولقد حرص الفنان على أن تكون اللوحة متضمنة لكل عناصر رواية أبي الفضل عن الاعتقال.

ويصف المؤرخ أبو الفضل رواية هذا الاعتقال فيقول: " في تلك المدة الحاسمة، تولى بيرم خان خان خانان الذي أمسك بيديه الماهرتين لجام إدارة المملكة والذي نظم المسائل المربكة، تولى كأول مهمة له بعد اعتلاء جلالة الملك الشاهنشاه العرش تكبيل ذلك الثمل المجنون بالسلاسل. أما رواية هذه الحادثة فهي كالآتي: ... في اليوم الثالث الذي تلا اعتلاء العرش، تم تنظيم اجتماع في المكان المنير نفسه. جلس جلالة الملك الشاهنشاه على العرش، وأحاط به الزعماء والقادة احتراماً. قبل انعقاد هذا

---

[١] اللوحة رقم (١) في الكتالوج ليست تصويرة وإنما ورقة نصية من المخطوط تحمل بعض توقيعات وأختام ملكية وتواريخ إيداع في المكتبات التي حفظت بها المخطوطة على مدار تاريخ تنقلها.

[٢] للاطلاع على اللوحة كاملة على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف، وأخذ نسخة منها؛ **انظر:**
- http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Indian/Manuscript
-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠/٢/٢٠١٨م)، وقد حصل الباحث على إذن استخدام اللوحة في البحث من خلال المراسلة مع المتحف بتاريخ (Thu, Jan 4, 2018 at 6:10 PM).

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٣٠، ٥٤١، ٥٥٩.

الاجتماع، انعقد احتفال كبير تم خلاله مناقشة مسائل الدولة والمال، كان حضوره ضرورياً. إلا أن ذلك الأحمق المغرور خلق الأعذار لعدم الحضور، علماً أن عدداً منها كان أسوأ من أخطاءه ... وبعد أن اشترط للحضور أموراً لا قيمة لها، حضر... وجلس إلى يمين جلالة الملك الشاهنشاه. ولما بدأ العمل على مد مائدة الاحتفال، انصرف هو إلى غسل يديه، فتصرف تولاك خان كوسين الذي تميز بقوته وذكائه، بحذاقة وأتى من الخلف وأمسك بيدي الشاه أبي المعالي وسجنه. وأسرع بعض الرجال الذين كانوا عند العرش للمساعدة، وفقد شاه أبو المعالي كل حول وقوة من شدة الدهشة واستسلم ".[١]

الوصف:

ويشاهد في الصورة المخيم الملكي المقام بالقرب من بلدة كلانور، حيث عقد أكبر اجتماعه مع كبار رجال دولته، ويتوسط الصورة أكبر جالساً على عرشه أسفل المظلة الملكية الموضوع أعلى مصطبة خشبية مفروشة بالسجاد المزركش، وعن يمينه من الخلف حاملي المذبة والسيف والقوس والنشاب، وهي من شارات الملك، ويقف عن يساره حيث ينظر بوجهه بيرم خان وهو يباشر اعتقال شاه أبي المعالي الذي يبدو عليه الاندهاش وحوله ثلاثة رجال يقومون باعتقاله. كما يظهر كبار رجال دولة أكبر حول العرش يبدو عليهم الاندهاش من الاعتقال المباغت. ويحيط بالجميع سور الخيمة، ويقف على مدخل الخيمة من خارجها مجموعة من الرجال المسلحين. أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من بقية خيام المعسكر وبعض عمائر قرية كلانور القريبة من موقع المخيم.

وتوضح هذه الصورة بعض الجوانب الحضارية المهمة في عصر أكبر، من نظم وفنون وعمارة؛ حيث تصور اللوحة بعض مراسم البلاط الملكي والاجتماعات المنعقدة فيه، وهيئة المجالس الملكية وما يرتبط بها من موقع جلوس الملك وشارات المُلك وترتيب الحضور ومكان وقوفهم أمام العرش وأزيائهم وما يحملونه من أسلحة. كما تصور شكل المخيمات الملكية خارج القصور وما يرتبط بها من هيئة خيمة الملك وعرشه والمظلة الملكية وسور الخيمة، إضافة للعناصر والطرز المعمارية التي تعكسها المباني الظاهرة في اللوحة.

لوحة (٣)

الموضوع: هزيمة هيمو، في (محرم ٩٦٤هـ/٥ نوفمبر ١٥٥٦م)

المخطوط: لوحة منزوعة من أكبر نامه الأولى، (٩٩٩-١٠٠٥هـ/١٥٩٠-١٥٩٦م)

المصور: كنهار.

المقاسات: ٣٣,٢ × ١٩,٤ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا الوطني (NGA، برقم (AS24 – 1976) [٢]

المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). [٣]

- Sotheby's auction catalogues: **London, 12th April, 1976, lot 72.**

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٥٩ – ٥٦٠.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 28 – 29.

[٢] يمكن الاطلاع على اللوحة وبطاقة بياناتها على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف من خلال الرابط التالي:

-http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/53135/

-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٢/٢/٢٠١٨م)

[٣] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's) أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Nov 21, 2017 at 8:04 PM).

- Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar.**

النص المصور:

بدأت معركة باني بت في صباح يوم الجمعة (الثالث من محرم ٩٦٤هـ/ السادس من نوفمبر ١٥٥٦م) بين الجيش المغولي بقيادة بيرم خان خان خانان وقوات محمد عادل شاه سور بقيادة قائده الهندوسي هيمو، وانتهت بالانتصار على القائد الهندوسي هيمو وأسره ثم إعدامه. [١]

وتمثل اللوحة هزيمة القائد الهندوسي هيمو، ويبدو أنها تصور مشهد تحول دفة المعركة لصالح قوات المغول[٢].

ويروي أبو الفضل قصة المعركة، فيقول: " ... لما أدركوا أن الخيول لن تواجه الفيلة، حفروا حلبة ... وتواجهوا من قرب مع العدو وتغلبوا عليه. وألقوا الفرسان الحازمين عن ركابهم ثم أعدموهم بخناجر حوافر خيولهم السريعة والملتهبة، وتقدمت مجموعات من الرماة المخلصين من كل حدب وصوب وقاموا بعمل جليل. وتقدم على قولي خان ... جيش الوسط إلى منطقة تشرف على وَهَدٍ يعصي اجتيازه حتى على الفيلة ... بناء عليه ظهر رجال الوسط خلف الأعداء وأفرغوا ما معهم من السهام وأحكموا سيوفهم ذبحا وقتلا. امتطى الشرير هيمو بفخر ظهر الفيل هاواي (الصخر) وهو أحد أبرز فيلته وتنقل من جنب إلى جنب بين السيافين وبين الغزاة في صفوف المقدمة، ونظر بقلق إلى قتال محاربي جيش البركة وجمع حوله مجموعة من الفيلة المتوحشة ... ونفذ هجومات قوية وأدى أعمالاً قيمة وأزاح عدداً كبيراً من جنود الجيش المجيد الشجعان. وحدث أن تحول باغوانت داس أحد أبرز رجاله إلى قطع أمام عينيه وسحقت خيول جنود جيش البركة البواسل شاي خان. وبينما القتال محتدم أصاب سهم ... عين هيمو وثقبها وخرج من مؤخرة رأسه ... ولما رأى المحاربون من حوله كيف أصاب سهم البركة هدفه، ارتخت أيديهم وفقدوا شجاعتهم ... وفروا هاربين." [٣]

الوصف:

على الرغم من أن الرواية الكاملة للحدث تقترب من ثمان صفحات؛ إلا ان الفنان ركز على لحظة تحول المعركة المذكورة في نص أبي الفضل مع اشتمال لوحته على العناصر العامة للنص. حيث يشاهد في الصورة جانب من معركة باني بت، حيث تظهر ساحة المعركة التي تحتل مقدمة ووسط الصورة، وتقع الساحة في سهل منبسط بجوار تبة عالية. ويلاحظ في اللوحة أنها تصور تحول دفة المعركة لصالح الجيش المغولي الذي يحتل معظم ساحة المعركة الظاهرة في اللوحة، في حين يُرى جيش الأفغان السوريين في أقصى يمين اللوحة في حالة من الانهزام أمام قوات المغول، في الوقت الذي تظهر فيه بعض المناوشات الأخيرة من بعض عناصره المواجهين للجيش المغولي المتقدم. أما خلفية الصورة فتظهر فيها تبة عالية تعلوها أشجار يقف بجوارها ثلاثة رجال يشاهدون المعركة، ويحمل أحدهم عَلَماً، ومن خلفهم يظهر عدد من عمائر خلف سور مدينةٍ ربما تكون باني بت.

وتوضح هذه الصورة بعض الجوانب الحضارية المهمة في عصر أكبر، من نظام حربي وفنون وعمارة؛ حيث تصور اللوحة بعض قطاعات الجيش المختلفة من خيالة وفيالة وقارعي الطبول العسكرية، وأنواع الأسلحة المستخدمة من سيوف ونشاب ورماح وبنادق وغيرها، إضافة لأزياء الجند من خوذ ودروع بشرية وتروس. فضلاً عن الحيوانات المستخدمة في الجيش والدروع المخصصة لها.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨١ – ٥٨٨.

[2] Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar**.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨٥ – ٥٨٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 63 – 64.

كما توضح أيضاً بعض العناصر والطرز المعمارية السائدة في عصر أكبر، والمتمثلة في العمائر الظاهرة في اللوحة.

لوحة مزدوجة: أكبر ينقل عاصمته إلى مدينة أجرا ويرتحل إليها نهريا، في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م). اللوحتان (٤) و(٥):

لوحة (٤)

الموضوع: أكبر ينتقل من دهلي إلى أجرا نهريا، في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: تولسي، وناريان.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:3)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [1]

- Levine, Deborah Brown: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA a study in History, Myth and Image**, 2 Vols, (History of Art), The University of Michigan, 1974, Vol. 2, P. 214, (fig. 47), 3/117.

- القطري، أمل عبد السلام السيد: **البحر في التصوير المغولي الهندي دراسة فنية أثرية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، لوحة ٧٨، ص ٣١٤ – ٣١٦. [2]

---

[1] يُسر لي مراسلة متحف فيكتوريا وألبرت بلندن؛ والحصول على إذن استخدام كل اللوحات المحفوظة لديهم في بحثي الحالي، وبيانات رسالة الإذن هي (Tue, Jan 2, 2018 at 11:20 AM). حيث يُسر أيضاً الحصول على كل لوحات القسم الرئيسي من أكبر نامه الأولى من على الموقع الإليكتروني الرسمي لمتحف فيكتوريا وألبرت، والتي استخدمت في الكتالوج الحالي وأرقامها في تبدأ بلوحة رقم (٣) وتنتهي بلوحة رقم (١١٨). باستثناء ثلاث لوحات ليست منشورة على الموقع لأسباب تقنية تقريباً، حيث لم ينشر إلا بطاقة بياناتها فقط، وقد حصلت عليها من خلال مراجع متخصصة، وهي لوحات الكتالوج رقم (٨٣)، و(٨٤)، و(٨٦). ويمكن العثور على نسخة من كل لوحة من اللوحات الأخرى من خلال الدخول على رابط الموقع الرسمي لمجموعة المقتنيات الفنية في متحف فيكتوريا وألبرت، وكتابة رقم الحفظ الخاص باللوحة؛ **انظر:**

- http://collections.vam.ac.uk/

- للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9282/akbarpaintingtulsi/?print=1

- آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

[2] جانب الباحثة الصواب في تحديد الموضوع الذي تصوره هذه اللوحة؛ حيث نصت على أن موضوعها: **"أكبر يغادر قلعة أجرا نهرياً"** والموضوع الصحيح هو ما ورد في بطاقة بيانات اللوحة في المتحف، والتي تنص على أن موضوع اللوحة الصحيح هو المعتمد في المتن عاليه. ولعل السبب في هذا أنها قد أخطأت في اقتباس الموضوع الصحيح من المرجع الذي استقت اللوحة منه.

غير أنه قد ترتب على الخطأ في تحديد الموضوع الصحيح للوحة وقوع الباحثة في أخطاء أخرى في الدراسة الوصفية للوحة ومن ثم الدراسة التحليلية؛ من أمثلة ذلك: **أولاً:** الخطأ في تسمية المدينة الظاهرة في خلفية التصويرة؛ حيث ذكرت الباحثة أنها مدينة أجرا بينما الصحيح أنها مدينة دلهي. **ثانياً:** الخطأ في تعيين الغرض من موكب أكبر النهري؛ حيث ذكرت الباحثة أن أكبر كان في زيارة لمنشآت قلعة المدينة ومعسكرها الحربي لمتابعة الأعمال داخلها أو للاستراحة بعد عناء الحروب المتتالية، والصحيح أنه يغادر مدينة دلهي متجهاً إلى عاصمته الجديدة أجرا. وقد ترتب على ذلك أخطاء متتالية في تأويل عناصر اللوحة خلال وصفها ومن ثم الخطأ في أي دراسة تحليلية تبنى عليها أو على أشكال مقتبسة منها. وكل ما سبق نتيجة للخطأ الرئيسي في تعيين الحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة.

- الشيخة، ماجدة علي عبد الخالق، **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م، لوحة ٢٠، ص ٧٢ – ٧٤. [١]

- القطري، أمل عبد السلام السيد: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية مقارنة بالعمائر الباقية في الهند (٩٣٢-١٢٦٧هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)**، دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م، لوحة ٢٦٠، ص ٤٣١ – ٤٣٢. [٢]

- عثمان، ممدوح حسن محمد علي: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي والمدارس المحلية المعاصرة دراسة فنية**، دكتوراه، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م، لوحة ٦٣، ص ٢٠٥ – ٢٠٧. [٣]

النص المصور:

كان أكبر قد قرر البقاء في العاصمة دلهي بعد قضائه على هيمو واستسلام إسكندر شاه سور له بتسليمه لقلعة مانكوت، لكنه بعد قضاء ستة أشهر بها قرر نقل العاصمة من مدينة دهلي إلى مدينة أجرا والانتقال إليها من خلال نهر جومنا ومعه أهله وحاشيته وكبار رجال دولته. وكان خروجه من دلهي في (٢٦ ذي الحجة ٩٦٥هـ/٩ أكتوبر ١٥٥٨م)، ودخل أجرا في اليوم الثامن من الرحلة في (٤ محرم ٩٦٦هـ/١٧ أكتوبر ١٥٥٨م). [٤]

وتمثل اللوحة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانب من موكب أكبر النهري أثناء رحلته إلى من مدينة دهلي إلى العاصمة الجديدة أجرا.

وقد ذكر أبو الفضل قصة ذلك، حيث يقول: " لما كانت منطقة دلهي قد تحولت مدة ستة أشهر إلى معقل عدالة وسلام بفضل إقامة جلالة الملك الشاهنشاه فيها ... قرر الملك ... أنه لابد أن تتقدم الرايات الملكية إلى أجرا التي أثارت غيرة بغداد نهر دجلة ومصر هبة النيل نظراً للهواء العليل والمياه العذبة التي تنعم بها، وعزم ... السفر بالسفن عبر نهر جمنا. وأعد ضباط القوات النهرية السفن وتم تزيين الألواح الخشبية الخارجية والداخلية بالحرير. وفي يوم الأحد ٢٦ ذي الحجة ... أبحر الشاهنشاه ... وأبحر معه الضباط الكبار ورجال الحاشية وغيرهم ممن شارك في التحضير للرحلة ... وانطلق الموكب والفرح والمتعة يعمان الأجواء إلى أجرا" [٥]

---

[١] وقعت الباحثة في نفس الخطأ الذي وقعت فيه الباحثة السابقة؛ سواء في التعيين الخاطئ لموضوع اللوحة، أو الأخطاء التي ترتبت عليه. كما يلاحظ أن الباحثة قد نقلت الدراسة الوصفية نقلاً عن الباحثة السابقة، وبالأخطاء المطبعية نفسها، ولهذا وقعت في نفس الأخطاء. وإن كانت تصرفت فقط بدمج فقرتين.

[٢] كررت الباحثة نفس الخطأ الذي وقعت فيه في بحثها لدرجة الماجستير عن: **" البحر في التصوير المغولي الهندي دراسة فنية أثرية"**؛ حيث نقلت الدراسة الوصفية نقلاً كاملاً من بحثها السابق دون أي تصرف أو حتى تعديل يتناسب مع الموضوع الجديد، ومن ثم ترتب عليه أخطاء جديدة أخرى في الموضوع الجديد، سواء في الدراسة الوصفية أو التحليلية.

[٣] جانب الباحث الصواب في تعيين الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة، حيث كرر نفس الخطأ الذي وقعت فيه الدراسات العربية المثبتة في المراجع في المتن عاليه، ولقد جانبه الصواب أيضاً حين اعتبر أن هذه اللوحة تصور أحد موضوعات الطرب والموسيقى الملكية وأنها تصور الإمبراطور أكبر في نزهة بحيرة، وهذا غير صحيح وفقاً للرواية التاريخية الصحيحة وتفصيل الصواب قد أثبته في المتن عاليه.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٢٥.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 117 – 118.

[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٢٥.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 117.

- لم تحدد بطاقة المتحف الحدث الذي تصوره اللوحة ومن ثم اعتمدوا على محتوى اللوحة الظاهر في استنتاجه؛ ولقد قامت الباحثة ليفين بمحاولة تحديد النص المرتبط بهذه اللوحة لكنها اختارت نصاً آخر من أكبر نامه غير الذي قمت باختياره:

الوصف:

وعلى الرغم من أن الرواية الكاملة تتجاوز الصفحة إلا أن الفنان حرص على تصوير مشهد القافلة النهرية الملكية وهي تغادر جهلي.

ويشاهد في الصورة جانب من موكب أكبر النهري وهو يبتعد عن مدينة دهلي خلال نهر جمنا. يتكون الموكب من مجموعة من السفن تتوسطها السفينة الملكية في منتصف الصورة، ويشاهد فيها السلطان أكبر جالساً جلسته التقليدية في وسطها داخل جوسق خشبي مفتوح الجوانب محمول على أقدام خشبية ويرتفع عن سطح السفينة بقليل، ومن خلفه يقف حامل المذبة، وحامل السيف، وأحد الحراس يحمل رمحاً، ومن أمامه يقف بعض كبار ضباطه وفوقهم مظلة محمولة، ومن خلفهم مجدفي السفينة. ويلاحظ أن حجم السفينة الملكية أكبر من السفن الأخرى في اللوحة.

وبجوار السفينة الملكية تظهر ثلاث سفن أخرى في أسفل الصورة، وتحمل عدد من أفراد الحاشية ومن شارك في التحضير للرحلة كما أشار لذلك أبو الفضل. أول هذه السفن تظهر في يمين وسط الصورة، وتحمل على متنها خمسة رجال، حيث يظهر في يمينها الرايات الملكية يحملها رجلان من الحاشية، وأمامهم حارسان يحمل أحدهم بندقية والأخر سيفاً، وفي مقدمتها المجدف، ويلاحظ أن مقدمة هذه السفينة على هيئة رأس بطة.

أما السفينة التي تليها فتظهر مؤخرتها فقط في حين تختفي مقدمتها لتظهر ربما في النصف الأيسر من اللوحة. وتحمل على متن نصفها الظاهر مُجدف السفينة وعدداً من رجال الحاشية؛ يحمل أحدهم طائراً على يده ربما يكون صقراً صياداً، وبجواره رجلان مسلحان يحمل أحدهم مِنخس فيل، ويمسك الآخر رمحاً طويلاً، وعلى يساره يقف قارع الطبل "النقرزان".

وبالنسبة للسفينة الباقية والتي تظهر في أسفل مقدمة اللوحة، فإنها بالإضافة إلى المجدفَين الذين يظهر أحدهما في مقدمتها والآخر في مؤخرتها تحمل على متنها أربعة من الرجال يمسك اثنان منهما بفرسين مُسرجين في كامل هيئتهما.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من مدينة دهلي وعمائرها المختلفة محاطة بسور المدينة الذي تفتح من خلاله بوابة يخرج منها مجموعة من الرجال، يحمل أحدهم رمحاً ويحمل الآخر عصاً. وقد ارتدى كل من ظهر في اللوحة القمصان المنسدلة إلى القدمين وعمامات الرأس، والخناجر المغولية التي تزينوا بها بتثبيتها في حزام القماش الملفوف حول خصرهم، وعلى رأسهم أكبر نفسه.

علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧٨.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 187.

ويقترب النص الذي اختارته في محتواه من النص الذي قمت باعتماده في المتن عاليه، لكنها قد جانبها الصواب في ذلك، حيث إن نصها يأتي في سياق عادي ومقتضب وليس حدث مميز يستحق أن يصور كما هو المتبع في اختيار الأحداث التي يتم تصويرها، على عكس النص المختار عاليه والذي تميز بثلاثة أمور؛ **أولها:** كونه يربط اللوحة بحدث مهم؛ وهو تغيير عاصمة الدولة والانتقال اليها نهرياً، **الثاني:** أن النص المختار يؤرخ لأول رحلة نهرية لأكبر بعد توليه الحكم بعكس نص الباحثة ليفَين الذي يأتي تالياً، ثالثا: تناسب النص مع موضوع اللوحة التالية التي تصور **"مريم مكاني - والدة أكبر – تنتقل إلى أجرا نهريا"**، حيث إن والدة أكبر ونساء العائلة كن قد دخلن الهند بأمر أكبر قبل قرار تغيير العاصمة، واستقروا معه في دلهي ثم انتقلن معه إلى أجرا وعلى رأسهن والدته التي صورتها اللوحة التالية، والتي يظن أنها النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، فضلاً عن اشتمالها على عناصر من النص المختار. **انظر:**

-Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA a study in History, Myth and Image**, Vol. I, P. 164, 3/117 (fig. 47) 2, 187.

وتوضح هذه الصورة بعض الجوانب الحضارية المهمة في عصر أكبر، من مظاهر اجتماعية وفنون وعمارة؛ حيث تصور اللوحة الموكب الملكي النهري بمظهره وهيئته ورسومه، من شكل السفينة الملكية والسفن الأخرى، وعدد السفن التقريبي للموكب، وأنواع هذه السفن وطرزها المختلفة، والوظيفة التي خصصت لها كل سفينة في هذا الموكب من خلال ما تحمله على متنها. وتقدم هذه اللوحة نماذج كثيرة للأزياء في عصر أكبر وبخاصة الزي الملكي وأزياء الحاشية. إضافة لذلك فإنها تقدم نماذج لبعض المعالم المعمارية من عناصر وطرز.

لوحة (٥)

الموضوع: مريم مكاني - والدة أكبر – تنتقل إلى أجرا نهريا، في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: تولسي، ودورجا.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:4-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 252, (fig. 103), 4/117.

النص المصور:

كانت والدة أكبر ونساء العائلة الملكية قد قدمن إلى الهند بعد انتصار أكبر على القائد الهندوكي هيمو، والتحقن به أثناء حصاره لحصن مانكوت، وبعد سيطرته على الحصن واستقراره في دهلي لمدة؛ قرر نقل العاصمة إلى مدينة أجرا كما تقدم، وعلى الرغم من أن نص أبي الفضل عن هذه الرحلة لم يشر بوضوح لمرافقة والدته له في هذه الرحلة، إلا أنه أمر بدهي أن يصطحبها معه، وتؤكد هذه اللوحة هذه الفرضية وتوثقها.

وتمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور موكب أكبر النهري إلى العاصمة الجديدة أجرا، ويقابلها في النصف الأيمن اللوحة السابقة رقم (٤). وتصور هذه اللوحة مرافقة والدة أكبر ونساء العائلة له في هذه الرحلة.

الوصف:

يشاهد في الصورة الحالية بقية موكب أكبر النهري من اللوحة السابقة رقم (٤)، ويتكون من أربع سفن تحتل مقدمة ووسط الصورة، تتوسطها سفينة الملكة الوالدة مريم مكاني، حيث تشاهد جالسة بجوار درابزين السفينة، وعن يمينها جوسق خشبي متعدد الطوابق، تُغطى جوانب الدور الأول والثاني منه بستائر حريرية مزركشة تعلوها شراشف، في حين يبدو الجوسق العلوي الأخير مكشوف الجوانب تعلوه قبة مُثَمنة الشكل، ويقف أمام الملكة الوالدة رجلان يرتفع بينهما سارية السفينة التي يعلوها الشراع المبسوط، وخلفهم جوسق خشبي مغطى الجوانب أيضاً بالستائر الحريرية لكنها غير مزركشة، ويعلو الجوسق قبة بصلية الشكل، وبجواره طفل صغير ينظر إلى الملكة، ومن خلفه اثنان من مُجدفي السفينة.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9283/mariammakanipaintingtulsi؟/print=1

ويلاحظ أن حجم سفينة الملكة الوالدة أكبر حجماً من السفن الثلاث الأخرى، ويأخذ طرف مقدمتها شكل رأس البطة.

ويظهر خلف سفينة الملكة الوالدة جزء من سفينة أخرى تحمل على متنها خيمة مغلقة حولها ثلاث رجال منهم المُجدف وآخر يحمل رمحاً والثالث يتكئ على عصا. وأسفل سفينة الملكة تظهر سفينتان تحمل الأولى منهما خيمة مغلقة أيضاً وحولها أربعة رجال كأنهم يتناقشون فيما بينهم إضافة إلى المُجدف. أما السفينة الثانية فتحمل خمسة رجال أيضاً، منهم رجلان في أقصى يمين السفينة يبدو أنهما يشربان أو يأكلان حيث يوجد أمام كل منهما سلطانية على ما يشبه المنضدة، وخلفهما رجلان يتحدثان إلى بعضهما، يليهما مباشرة المُجدف.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها ضفة نهر جمنا تعلوه الأشجار المتناثرة التي يشاهد من خلالها بعض عمائر مدينة دهلي تبدو من بعيد.

وتوضح هذه الصورة بعض الجوانب الحضارية المهمة في عصر أكبر، من مظاهر اجتماعية وفنون وعمارة؛ حيث تصور اللوحة القسم النسائي من الموكب الملكي النهري بمظهره وهيئته ورسومه، إضافة لهيئة السفينة الملكية، وعدد السفن التقريبي للموكب، وأنواع هذه السفن وطرزها المختلفة، والوظيفة التي خصصت لها كل سفينة في هذا الموكب من خلال ما تحمله على متنها. كما تعكس اللوحة طبيعة الأزياء المختلفة سواء الخاصة بالرجال أو النساء، إضافة لذلك يمكن من خلالها تحديد بعض العناصر والطرز المعمارية السائدة في عصر أكبر.

لوحة مزدوجة: حفل زفاف أدهم خان في (٩٦٦هـ/١٥٥٩م)، اللوحتان (٦) و(٧):

لوحة (٦)

الموضوع: حفل زفاف أدهم خان، في (٩٦٦هـ/١٥٥٩م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المصور: لعْل، بنوالي خورد.
المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المقاسات: ٣٢ × ١٨,٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:8-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت.[1]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 184, (fig. 3) 8/117.

النص المصور:

من الأحداث التي اهتم أبو الفضل بذكرها من بين أحداث سنة (٩٦٦هـ/١٥٥٩م) حفل زواج أدهم خان أصغر أبناء مرضعة السلطان أكبر.

وتمثل هذه اللوحة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانب من احتفالات زفاف أدهم خان.

---

[1] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9290/baqimuhammedkhapaintinglal؟/print=1

يقول أبو الفضل عن هذا الحدث: "ومن الأحداث السعيدة التي يمكن أن نأتي على ذكرها في تلك السنة، الإعداد لزواج أدهم خان. أما موجز هذه الرواية فيفيد أن الأفضال التي أغدقها الشاهنشاه على قبة العفة ماهم أنجا وأولادها، دفعته للتفكير في تزويج أدهم خان أصغر أبناء ماهم أنجا، وبعد تفكير وبحث زفت إليه ابنة باقي خان من البلقان، الذي شغل مدة طويلة منصب أمين سر ميرزا هيندال. وفي خلال مدة قصيرة، تم إنجاز التحضيرات لوليمة كبيرة وأقيم الزفاف. وجعل الشاهنشاه ذو الشخصية النبيلة هذه الوليمة مناسبة لإغداق آلاف الأفضال على البشر" [١]

الوصف:

وعلى الرغم من قلة التفاصيل في الرواية المقتضبة إلا أن الفنان أضاف الكثير منها، مما يلزم مثل هذه المناسبات.

ويشاهد في الصورة جانب من احتفالات الزفاف المقام في فناء القصر الملكي محاطاً بسور يظهر جزء منه في يمين مقدمة اللوحة ويفتح فيه باب، ويلاحظ في أعلى فتحته شريط زينة. وفي وسط الفناء فرقة موسيقية تتكون من رجال ونساء، حيث يظهر الرجال في أقصى اليمين وهم يقومون بالعزف على الأدوات الموسيقية المختلفة، وأمامهم في الساحة المنخفضة بقية الفرقة من النساء اللاتي ترقص ثلاثة منهن على أنغام الموسيقى في حين تقوم بقيتهن بالعزف على أدوات موسيقية مختلفة. ويشاهد بجوار الفرقة في خلفية الصورة بعض الحضور من الضيوف الذين يجلسون الجلسة التقليدية متراصين أسفل جوسق مكشوف الجوانب، ويظلل أحد جوانبه مظلة مائلة مزركشة لها شراشف، ومن أمامهم آنية طعام قدمها الخَدم الذين يشاهد اثنان منهما يحملون آنية الطعام في يسار مقدمة اللوحة.

وتوضح هذه التصويرة بعض الجوانب الحضارية في عصر أكبر، من رسوم ملكية ومظاهر اجتماعية وفنون وعمارة؛ حيث تقدم الصورة نموذجاً لاحتفالات الزفاف الملكي وبعض ما ارتبط بها من عادات وتقاليد، من إقامة الولائم وحضور فرق الموسيقى والرقص. كما تقدم نموذجاً لأعضاء الفرق الموسيقية في ذلك العصر من رجال ونساء، وأزيائهم والآلات الموسيقية التي يستخدمونها من مزامير وأبواق وطبل النقرزان، فضلاً عن طبيعة الأدوار التي يقدمونها والتي اشتملت إضافة إلى العزف على رقص النساء أيضاً. إلى جانب ذلك فالصورة تعطى لمحة عن شكل القصور الملكية وعناصرها المعمارية وطرزها. وتشتمل اللوحة على نماذج متعددة لأزياء الرجال والنساء المختلفة في ذلك العصر.

لوحة (٧)

الموضوع: حفل زفاف أدهم خان، في (٩٦٦هـ/١٥٥٩م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعْل، وسَنواله.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:9)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٣٥.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 129.
[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9292/baqimuhammedkhanpaintinglal/?print=1

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 184, (fig. 2) 9/117.

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور جانباً من احتفالات زفاف أدهم خان التي أقيمت في أحد من قصور أكبر الملكية وفي حضوره. ويقابلها في النصف الأيمن اللوحة السابقة رقم (٦). وكلتاهما تصوران نفس رواية أبي الفضل عن الحدث.

الوصف:

ويشاهد في الصورة بقية ساحة القصر التي أقيم فيها الاحتفال. وفيها يجلس أكبر على عرشه الموضوع على مصطبة مرتفعة، وتوجد فوقه مظلة ملكية تتدلى منها شراشف من جوانبها الأربعة، ويعلو المظلة الملكية مظلة أخرى جانبية مائلة، ويقف من خلف أكبر ثلاثة رجال يحمل أحدهم المذبة، وآخر يحمل السيف الملكي، وتجلس على يسار أكبر ماهم أنجا والدة أدهم خان، في حين ينظر أكبر إلى بعض الحضور من كبار رجال الدولة الذين يقدمون التحية لأكبر ويهنئون والدة أدهم خان، ويقف بين أكبر وهؤلاء الضيوف رجل يظهر من حركته كأنه يقدمهم لأكبر. ويظهر من ورائهم في أقصى اليمين رجل يعزف على آلة موسيقية.

ويلاحظ في مقدمة اللوحة عدد من الرجال يحمل بعضهم آنية الطعام المغطاة وآخرون يحمل كل واحد منهم وسادة وربما جعبة، والتي ربما تكون هدايا أحضرها المدعوون، وعلى يسارهم جميعاً يقف كاتب يكتب في دفتر، ويبدو أنه يدون ما قدمه الحضور من هدايا. وفي أقصى يمين مقدمة اللوحة يظهر صف من أربعة من الضيوف الجالسين على سجادة مزركشة بزخارف نباتية متنوعة.

وتوضح هذه اللوحة بعض الجوانب الحضارية، من مظاهر الاحتفالات الملكية، ورسوم تقديم التهنئة، ورسوم تلقي الهدايا من المهنئين، وهيئة وترتيب الحفل، فضلاً عما تقدمه اللوحة من نماذج للأزياء المختلفة للملك وكبار رجال الدولة والنساء في مثل هذه الاحتفالات. كما توضح جانباً من طرز القصور الملكية وعناصرها المعمارية.

لوحة (٨)

الموضوع: المرة الأولى التي يصطاد فيها أكبر فهد الشيتا، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م).

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

المصور: تولسي، وناريان.

المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:2)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 200, (fig. 27) 2/117.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9248/akbarassistsincapturingapaintingtulsi؟/print=1

- يوسف، إسراء صلاح الدين محمود: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية (٩٣٢-١٢٧٤هـ/١٥٢٦-١٨٥٨م) دراسة أثرية فنية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي، ١٤٣٥هـ/٢٠١٣م، لوحة ١٤، ص ٢٨ – ٢٩.

النص المصور:

تعد هواية الصيد بأنواعه المختلفة من أهم وأكثر الأنشطة التي مارسها الأباطرة المغول في حلهم وترحالهم، ومن بينها صيد نوع من الفهود عرف باسم السيتا أو الشيتا، وقد ذكر أبو الفضل المرة الأولى التي مارس فيها أكبر هذا النوع من الصيد، وذلك بالقرب من مدينة سرهند أثناء رجوعه من حملة البنجاب إلى العاصمة بعدما أنهي مسألة تمرد بيرم خان وخضوع الأخير له.[١]

والتصويرة الحالية تصور أكبر وهو يباشر بنفسه صيد فهد شيتا أثناء هذه الرحلة.

يقول أبو الفضل: " ... ولما كانت الرايات الملكية قد زرعت في سرهند، صدر قرار يتعين بموجبه على المعسكر التقدم مباشرة إلى دهلي في حين يتقدم موكبه الخاص إلى منطقة حصار فيروزا للصيد، لما تحولت منطقة حصار فيروزا إلى مركز للرايات، نقل الصيادون أنهم كانوا في الغابات المجاورة حيث يعيش حيوان اليوز (yuz) الذي يعرف بالهندية بسيتا Cita (نوع من الفهود) وأن طريقة صيد هذا الحيوان المفترس تشكل أبرز فنون الصيد وأهمها. بناءً عليه، أبدى ... اهتماماً كبيرا بهذا المشهد الخلاب. وصدر قرار بإعداد الترتيبات المناسبة لذلك. وفي خلال مدة قصيرة تم تجهيز العدة الكاملة، يضاف إلى ذلك أنه تم حفر الوجرات المتعددة التي تعرف بالهندية بأودي Odiوفقاً لمخطط خاص وضعه أكبر. وتم إلقاء القبض في حينها على عدد من فهود السيتا، وتحرك موكب أكبر إلى دهلي. ولكن على الرغم من أنه تم قبل ذلك جمع عدد من فهود السيتا، إلا أن السجلات الملكية دونت أنها كانت في حينها المرة الأولى التي يصطاد جلالة الملك بنفسه ... "[٢]

الوصف:

حرص الفنان على محاكاة رواية أبي الفضل مع التركيز على مشهد مشاركة أكبر بشكل مباشر في رفع أحد الفهد. كما قام بشرح وتفصيل نص أبو الفضل عن الحدث مبيناً جانباً من الترتيبات التي أعدها أكبر والخطة التي اتبعها لصيد الفهد والقبض عليه كما يقول أبو الفضل، حيث يشاهد في وسط الصورة أكبر وهو يمسك فهد الشيتا من أذنيه لتثبيت رأسه أثناء رفعه من الفخ الذي كان قد وقع فيه، ويساعد أكبر ثلاثة رجال اثنان منهم يمسك كل واحد منهما بحبل ربط أحدها حول بطن الشيتا والآخر حول رقبتها، في حين يمسك الرجل الثالث بالقدمين الخلفيتين للشيتا، ويشاهد على يسار أكبر قفص فارغ لوضع الشيتا فيه. ويقف خلف أكبر حامل المذبة وبجواره مجموعة من الرجال يحمل أحدهم عصا وآخر يحمل رمحاً طويلاً يليه حامل السيف الملكي، ويقف قريباً منه فرساً مسرجاً ربما يكون فرس الملك، وبجواره سائسه الذي يمسك لجامه في نفس اليد التي يحمل بها سلاحاً شبيهاً بالفأس. وعلى الطرف الآخر من الفخ في أقصى اليمين يقف مجموعة من الرجال يشاهدون أكبر.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧٧.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧٧.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 186.

أما أسفل الصورة فيمكن رؤية فهد شيتا في قفص يحمله أربعة رجال على أكتافهم، وأمامهم فخ يقف على حافته صيادان اثنان، ويلي هذا الفخ فخ آخر على حافته صياد ينظر بداخله ومن خلفه صيادون آخرون يحمل أحدهم ما يشبه حزمة قش.

أما خلفية الصورة يشاهد فيها عمائر مدينة مُسورة تُرى بعيدة بين الأشجار، وربما تكون مدينة حصار فيروزا.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن جانب من الجوانب الحضارية الخاصة بحياة الأباطرة المغول وبخاصة أكبر، وهي رحلات الصيد الملكية والرسوم الملكية المتبعة فيها عموماً وعملية صيد الفهود خصوصاً، حيث توضح مراحل تلك العملية وأدواتها، من فخاخ وأقفاص وحبال، وهيئة القائمين بها وعددهم، كما توضح اللوحة جانباً من الطرز المعمارية والفنية. وتقدم نماذج متنوعة من الأزياء السائدة في ذلك الوقت.

ثلاث لوحات غير مزدوجة حول حدث واحد: حادثة اغتيال بيرم خان، في يوم الجمعة (١٤ جمادى الأولى ٩٦٨هـ/١ يناير ١٥٦١م)، اللوحات (٩) و(١٠) و(١١).

لوحة (٩)

الموضوع: اغتيال بيرم خان، في يوم الجمعة (١٤ جمادى الأولى ٩٦٨هـ/١ يناير ١٥٦١م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: تولسي، وتيريا.
المقاسات: ٣٢ × ١٩,٢ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:5-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 246, (fig. 95), 5/117.

- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٨٧، ص ١٧٨ – ١٧٩.
- عبد السلام، محمد أحمد محمد: **السجاد المغولي الهندي من خلال التحف الباقية وتصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، ماجستير، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م، لوحة ١٧١، ص ٢٤٣.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢١٦، ص ٣٧٠ – ٣٧١, [٢]
- القطري، أمل عبد السلام السيد: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند (٩٣٢-١٢٧٣هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)**، مجلة اتحاد الآثاريين العرب، جـ ١٨، العدد ١٨، ص ١٧٥ – ٢٠٩، لوحة ٢١، ص ٢٠٧.

النص المصور:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9286/bairamkhanisassassinatedbypaintingtulsi/print=1

[٢] على الرغم ممن ان الباحثة قد عينت الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ إلا أنها قد جانبها الصواب في تعليقها عليها؛ حيث ذكرت أن اللوحة تمثل أحد المعارك الحربية التي انتهت بمقتل بيرم خان. وهذا غير صحيح تاريخياً، والصواب ما أثبته في المتن.

تلقى أكبر خبر اغتيال وزيره السابق بيرم خان على يد الأفغان انتقاماً لما أصابهم على يديه، وكان ذلك في مدينة باتان بالقرب من إقليم الججرات الساحلي، حيث كان في طريقه إلى الحج بإذن من أكبر بعد عفوه عنه وقبول أعذار تمرده، وكان ذلك في يوم الجمعة (١٤ جمادى الأولى ٩٦٨هـ/١ يناير ١٥٦١م).[١]

واللوحة الحالية تصور مشهد اغتيال بيرم خان ونهب مخيمه على يد أعدائه من الأفغان، في (١٤ جمادى الأولى ٩٦٨هـ/١ يناير ١٥٦١م).

ويحكى أبو الفضل ذلك قائلاً: " ... وانطلق في رحلة الحج إلى الأماكن المقدسة بشرف تصحبه عائلته وفي جعبته الكثير من البضائع. وعندما وصل إلى مدينة باتان أقرب المدن إلى ججرات والتي يطلق عليها عامة الناس نهرواله، توقف بضعة أيام في ذلك الجوار المنير للراحة... بينما كان بيرم خان في باتان، واظب على زيارة حدائقها، ... وفي ذات يوم قصد البركة الكبيرة التي تعتبر النزهة إليها نزهة مليحة علماً أن هذه البركة تضم جناحاً يمكن الوصول إليه في زورق. في تلك الحقبة ولما نزل من الزورق وكان على وشك ركوب عربته، أتى ذلك الجاهل الشرير مع ثلاثين أو أربعين أفغانياً آخرين من الخبثاء إلى ضفة البركة لمهاجمة بيرم خان. وبدا وكأنهم أتوا لأداء الاحترام له مما دفعه إلى دعوتهم للاقتراب منه. لما وصل إليه ذلك الخبيث، سحب خنجره في شكل يصعب ضبطه وطعن بيرم خان في ظهره بقوة كبيرة حتى إن الخنجر خرج من صدره. وتقدم شرير آخر وضربه على رأسه بسيفه فقضى عليه نهائياً ... في كل الأحوال، شعر رفاقه بالضيق وسيطرت عليهم حالة من الحيرة الشديدة جراء الحادثة وتشتتوا، وغرق بيرم خان في التراب وفي دمائه ... وبمناسبة هذه الكارثة الغريبة، نهب متشردوا باتان معسكر بيرم خان وأقدموا على فعل الكثير غطرسة وإهانة ... "[٢]

الوصف:

حاول الرسام محاكاة نص أبي الفضل عن الحادثة وشرحه، حيث يشاهد في مقدمة الصورة الحالية بيرم خان ملقى بجوار فرسه على حافة ضفة البركة مضرجاً في الدماء، ويشاهد بجوار رأسه ثلاثة رجال في وسطهم قاتل بيرم خان يحمل خنجر الجريمة، ويشاهد أيضا حامل السيف الذي ذكر أبو الفضل أنه قضى نهائياً على بيرم خان، حيث يقف بجوار الفرس. ويلاحظ الزورق الذي استقله بيرم خان راسياً على ضفة البرّكة وعلى متنه أربعة رجال من أتباع بيرم يبدو عليهم الهلع والفزع والحيرة.

وعلى الضفة الأخرى من النهر حيث منتصف اللوحة يمكن رؤية عدد كبير من الأفغان الفرسان يتقدمهم المشاة بأسلحتهم المختلفة، وهم يهاجمون وينهبون معسكر بيرم خان، وتظهر إحدى خيامه في أقصى يسار الصورة، ويلاحظ أن المعسكر في حالة هرج ومرج ما بين مدافع كالذي يصوب قوسه نحو المهاجمين، وما بين فارين بحياتهم كما يظهر من الرجلين الذين يخرجان من المعسكر حاملين شيئاً من أثاثه.

أما خلفية اللوحة فيظهر فيها جانب من عمائر مختلفة محاطة بسور والتي على ما يبدو هي جزء من مدينة باتان أو نهروالا حيث أقيم بالقرب منها مخيم بيرم خان.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن جوانب حضارية من عصر أكبر، حيث تقدم نماذج مختلفة من الأسلحة كالسيوف والرماح والخناجر والنشاب إضافة لنماذج تروس. وتوضح كذلك نماذج

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٨٧ – ٦٨٩.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٨٨ – ٦٩٠.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 201.

كثيرة من الأزياء؛ من عمائم وقمصان وأحزمة. كذلك تقدم نموذج للزوارق المستخدمة في ركوب المياه، وتصميمها وطرازها، أيضاً توثق الطرز المعمارية المختلفة السائدة في ذلك الوقت.

لوحة (١٠)

الموضوع: محمد أمين ديوانا يرافق أرملة بيرم خان وابنها الصغير إلى أحمد أباد في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مُكند.
المقاسات: ٣٢ × ١٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-6:2)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 253, (fig. 104), 6/117.

النص المصور:

كانت عائلة بيرم خان معه في رحلته التي اغتيل فيها، ويحكي أبو الفضل حالهم قائلاً: " وحدث أن أصيبت عائلة المغدور بحالة شديدة من الأسى والحزن لشدة هول هذه الجريمة. أخذ محمد أمين ديوانا، وباباي زمبورا وخواجا ملك عبد الرحيم، وريث بيرم خان الذي كان في حينها في الرابعة من عمره، ونقلوه بعيداً عن مسرح الجريمة مع والدته وبعض الخدم وذهبوا إلى أحمد أباد. فلحق بهم حشد من الخبثاء الأفغان سريعاً ما اضطر المتألمون إلى القتال طوال الطريق حتى وصولهم إلى أحمد أباد. وبقوا هناك مدة أربعة أشهر... " [٢]

والتصويرة الحالية تصور جانب من قافلة عائلة بيرم خان في طريقها إلى مدينة أحمد أباد بعد اغتيال بيرم خان، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م).

الوصف:

سلط الرسام الضوء على الجزء الخاص بموكب العائلة الذي أشار إليه أبو الفضل، حيث يشاهد في مقدمة ووسط الصورة الموكب في طريقٍ متعرجة إلى مدينة أحمد أباد التي يمكن رؤيتها من بعيد في خلفية الصورة.

ويمكن مشاهدة مقدمة القافلة في وسط الصورة على رأسها مجموعة من الرجال المسلحين يحمل اثنان منهم رايات حمراء، ومن خلفهم محمد أمين ديوانا على فرسه محتضناً عبد الرحيم بن بيرم خان، ويأتي من ورائه في أقصى اليمين بقية القافلة.

ويلاحظ في مقدمة اللوحة زوجة بيرم خان داخل هودج يحمل على أكتاف أربعة رجال لا يظهر منهم في اللوحة غير اثنين فقط يحمل كل منهما في يديه عصاً يتكئ عليها، وعلى يسار الهودج يحمل رجل شيئاً مربعاً مغطى بالقماش الأبيض وقد زركش سطحه بالزخارف الهندسية ربما يكون صندوق

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9288/paintingmukund/?print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٠.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 203 – 204.

ملابس أو حاجيات خاصة بالأرملة، ولا شك من وجود خادم آخر يشارك في حمل الصندوق من الناحية الأخرى لكنه غير ظاهر بسبب الهودج. وعلى يمين الهودج رجل يحمل على كتفه عصا يتدلى منها قفص صغير الحجم يأخذ الشكل المثمن. ويظهر أمام الهودج بمسافة قصيرة فارس يمسك بعنان الفرس وعصا في يد واحدة، ويعلق جعبة السهام على الطريقة المغولية، ويتقدم مجموعة من المشاة المسلحين أمام الفارس، ومن بينهم رجل يحمل على كتفه عصا يتدلى منها صندوقاً مغطىً كالذي يرى في مؤخرة الهودج.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها من بعيد مجموعة عمائر ربما تكون لمدينة أحمد أباد التي كانوا يتجهون إليها كما أورد أبو الفضل.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن عدد من الجوانب الحضارية؛ حيث يظهر فيها جانب من هيئة قوافل السفر والتنقل وما يعكسه من نظام متبع فيها سواء في كيفية تنقل النساء ووسائل حمل المتاع، والدواب المستخدمة في التنقل، والأدوات المختلفة وغيرها. ويظهر من اللوحة قلة متاع هذه القافلة، وهذا يتناسق مع ما ذكره أبو الفضل من نهب الأفغان لمعسكر بيرم خان فضلاً عن تعرض القافلة لمحاولات اعتداء طوال الطريق، الأمر الذي قد يكون دفع المسافرين للتقليل من المتاع. كما تقدم اللوحة ببعض نماذج للطرز المعمارية السائدة في ذلك العصر، فضلاً عن نماذج الأزياء المختلفة، والأسلحة الظاهرة باللوحة.

لوحة (١١)

الموضوع: أكبر يستقبل الطفل عبد الرحيم بعد اغتيال والده بيرم خان، في (الأول من ٩٦٩هـ/سبتمبر ١٥٦١م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: آننت.
المقاسات: ٣١,٧ × ١٨,٥ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:7-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 186, (fig. 5) 7/117.

- عبد السلام: **السجاد المغولي الهندي**، لوحة ١٧٥، ص ٢٤٦.[٢]
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٦٢، ص ١٢٩ – ١٣٠.
- عامر، أسماء سليم إبراهيم حسن: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي في عصر الإمبراطور جلال الدين أكبر في الفترة (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م) دراسة آثارية فنية**، ماجستير، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٦هـ/٢٠١٤م، لوحة ٥٢، ص ١٩٧ – ١٩٨.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9289/akbarandabdurrahimpaintinganant؟/print=1-

[٢] حدد الباحث الموضوع الدقيق الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ غير أنه سهى وكتب "ابن عبد الرحيم" بدلاً من "عبد الرحيم بن بيرم خان".

- عثمان، ممدوح حسن محمد علي: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٧٦، ص ٢٤٣ ــ ٢٤٤.[١]

النص المصور:

لما علم أكبر بخبر اغتيال بيرم خان وما جرى لأسرته قرر كفالة اليتيم ذي الأربع سنوات عبد الرحيم بن بيرم خان، وأمر بإحضارهم من أحمد أباد إلى العاصمة، في (الأول من ٩٦٩هـ/سبتمبر ١٥٦١م) واستقبله أكبر في بلاطه.

ويذكر أبو الفضل رواية الحدث فيقول: "... علم جلالة الملك الشاهنشاه بخبر وفاة بيرم خان فأصدر قرارً عطوفاً فيما يتعلق بحضور عبد الرحيم. وصل القرار إلى جالور في خلال المدة التي انعدم فيها الأصدقاء وسادت حالة من اليتم فكان بمنزلة شفاء للآمال المكسورة. أما فحوى هذا القرار فكان أنه يتعين على عبد الرحيم الحضور إلى البلاط حيث سيكفله جلالة الملك الشاهنشاه برعايته. وأحضر عدداً من الرجال الصادقين كباباي زامبورا ويادجر حسين ثمرة الولاء إلى أغرا في ... الأول من العام ٩٦٩/أيلول سبتمبر ١٥٦١م وأدخلوه إلى البلاط، فمثل أمام عيني جلالة الملك التي تختبر البشر وأكسبوه مجد السجود أمام عتبة جلالته، الذي ... تلقى الصبي ... وكفله في ظل رعايته الخاصة."[٢]

الوصف:

تصور هذه اللوحة استقبال أكبر للطفل اليتيم عبد الرحيم بن بيرم خان في البلاط، في (الأول من ٩٦٩هـ/سبتمبر ١٥٦١م). قام الفنان في هذه اللوحة بشرح وتفصيل مثول عبد الرحيم في البلاط وتقبيله قدم أكبر.

حيث يشاهد ساحة القصر الملكي حيث كان أكبر يستقبل فيها الحضور ويؤدي فيها مهام الحكم، وورائها يظهر جانب من بقية القصر في يسار خلفية الصورة. يشاهد في وسط فناء القصر الجوسق الملكي مكشوف الجوانب في منتصف اللوحة، وفيه يمكن رؤية محمد أمين ديوانا يقدم اليتيم الصغير عبد الرحيم في منتصف الصورة فوق درج العرش منحنياً يقبل قدم أكبر الذي جلس على عرشه الجلسة التقليدية وقد مد يديه يحنو بهما على الطفل اليتيم. ومن خلف أكبر يقف حملة شارات الملك أولهم حمل المذبة يليه حامل السيف الذي يليه حامل النشاب والقوس وحامل المظلة الملكية وحامل الترس الملكي.

ويمكن مشاهدة رجال الحاشية وكبار الدولة يقفون في احترام على مسافة غير قليلة بشكل دائري حول الجوسق الملكي من كل الجوانب، ويلاحظ وجود بعض الحيوانات في يسار اللوحة كالفهد الصياد والصقر الصياد يمسك بكل منهما سائسه وبجوارهم الفرس الملكي. كما يلاحظ في أسف الصورة وجود نفس الحيوانات المذكورة خارج فناء القصر، كما يلاحظ أحد الرجال يحمل آلة موسيقية، وبجوار باب القصر وقف عدد من الرجال المسلحين بالبنادق ويحمل أحدهم رمحاً طويلاً.

---

[١] على الرغم من أن الباحث قد عين الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ إلا أنه قد جانبه الصواب فيما ذكره من أن هذه اللوحة تمثل أحد موضوعات الطرب والموسيقى الملكية الخاصة بالاحتفالات الاجتماعية، مستدلاً حسب قوله بالطفل عبد الرحيم الذي يظهر في موقف يشوبه الفرح والسرور. والحقيقة أن اللوحة لا تشتمل على أي عنصر او منظر يوحي بالفرح والسرور وما شابهه، على العكس من ذلك فإنها تصور أصلاً استقبال أكبر للطفل عبد الرحيم بعد اغتيال والده بقليل لمواساته ولكي يقوم بكفالته.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٠ ــ ٦٩١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 203 – 204.

وتعكس هذه اللوحة بعض معلومات عن بعض الجوانب الحضارية المهمة، مثل هيئة البلاط الملكي ورسومه سواء في هيئة جلوس الملك أو ترتيب وقوف الحاشية والحضور، وكيفية تقديم التحية للملك، ومكان انعقاد المجلس الملكي داخل القصر. كما تقدم لمجة عن الطراز العام لعمارة القصر الملكي والعناصر المعمارية فيه. إضافة لنماذج كثيرة من الأزياء والأسلحة والأدوات.

لوحة مزدوجة: هزيمة باز بهادر -حاكم مالوة- وفراره، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م). اللوحتان (١٢)، (١٣)

لوحة (١٢)

الموضوع: هزيمة باز بهادر – حاكم مالوة – وفراره، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: ججن، وبنوالي كلان.
المقاسات: ٣٢ × ٢٥ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:10-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 230, (fig. 70), 10/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢١٧، ص ٩٧٢ – ٣٧٣.

النص المصور:

قرر أكبر غزو إقليم مالوة والقضاء على باز بهادر حاكمه، مستغلاً سوء إدارته لتلك المنطقة والظلم الذي وقع على أهلها، فأمر بتجهيز جيش كبير لهذا الغرض وولى عليه أدهم خان بن المرضعة الملكية ماهم أنجا، وكان ذلك في مطلع (٩٦٨هـ/ الموافق لـ ١٥٦١م). ولما سمع باز بهادر بوصول الجيش المغولي إلى مالوة أعد عدته وخرج للقائهم، وبعد مناوشات التحم الجيشان بالقرب من مدينة سرانجبور، وانتهت المعركة بانهزام باز بهادر وفراره من أرض المعركة، وكان ذلك في (٩٦٨هـ/ ١٥٦١م). [٢]

وقد ذكر أبو الفضل قصة هزيمة باز بهادر وفراراه، فيقول: " ... فنشب قتال واشتبك الرجال في مواجهات مباشرة شرسة ولما وصلت أخبار هذه الاشتباكات إلى المعسكر الملكي ... أسرع ... ووصل الجنود الملكيين وأغرقوا الأعداء في حالة من الارتباك ... وصدوا باز بهادر وأبعدوه عن جنوده ... ومرت ساعة وبعض الساعة من ذلك اليوم عندما هب نسيم النصر ... وأسرع باز بهادر الملطخ بالنبيذ والموصوم بالعار نحو خانديش وبرهانبور... ... لما فر باز بهادر، أتى أدهم خان على عجل وبحماسة إلى سارانغبور للاستيلاء على الكنوز المدفونة وغيرها من الكنوز، وكذلك الحريم والمغنيات والراقصات اللاتي اشتهرن بجمالهن وأصواتهن ... وسقطت أملاكه وقطعانه وحريمه

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9293/bazbahadurpaintingjagan؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٣ – ٦٩٨.

والمغنيات والراقصات اللاتي شكلن مواد المتعة وزينة حياته بين أيدي المظفرين ... تقدم الجيش المظفر سريعاً إلى المدينة " [1]

الوصف:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من المعركة مع باز بهادر والسيطرة على معقله سرانجبور، وعلى الرغم من أن هزيمة قوات باز بهادر لم تكن أمام المدينة وإنما بعيداً عنها، وأن أدهم خان لم يتوجه إلى المدينة إلا بعدها، إلا أن الفنان حاول الجمع بين الحدثين في اللوحة نفسها. فأتت هذه اللوحة المزدوجة متضمنة لمشهد المعركة إضافة لمشهد اقتحام المدينة وسقوط ممتلكات وبعض نساء باز بهادر.

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور الحدث المذكور عاليه. ويشاهد في مقدمتها معركة ضروس، التحمت فيها القوتان المغولية في يمين التصويرة وقوات باز بهادر في يسارها. ويلاحظ أيضاً اقتحام قوات الجيش المغولي للحصن واشتباكها مع الحامية التي لا يظهر منها إلا عدد قليل في إشارة من الرسام إلى السهولة الكبيرة في السيطرة على الحصن بعد فرار باز بهادر وقواته سابقاً.

أما الزاوية اليمنى من مؤخرة الصورة فيظهر فيها جانب ساحة من القلعة منفصلة عن بقية الساحات وفيها مجموعة من نساء وجواري باز بهادر معهن عدد من الحراس وقد دخل عليهم أحد الجنود في هلعٍ وكأنه يخبرهم بسقوط الحصن.

ويمكن من خلال هذه اللوحة توثيق ودراسة بعض الجوانب الحضارية المهمة في عصر أكبر؛ من جيش وعمارة وأزياء نساء. حيث تقدم اللوحة ببعض المعلومات عن الفرق العسكرية للجيش والأسلحة المستخدمة ووسائل التدريع والحماية المختلفة، فضلاً عن شكل الرايات التي يحملها الفريقان المتقاتلان. كما تقدم كذلك بلمحة عن العمارة الحربية وبعض عناصرها المعمارية وطرزها المتبعة في ذلك العصر، يضاف إلى ذلك نماذج الأزياء النسائية التي تعكسها اللوحة من خلال النساء الظاهرين فيها.

لوحة (١٣)

الموضوع: هزيمة باز بهادر – حاكم مالوة – وفراره، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: جَنها، وجِيمن سَنجتراش.
المقاسات: **٣٣ × ٢٠** سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:11-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [2]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 230, (fig. 69), 11/117.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٧ – ٦٩٨.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 212 - 214.
[2] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9296/bazbahadurpaintingjagan/?print=1

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢١٨، ص ٣٧٤.

النص المصور:

بعد هزيمة باز بهادر وفراره إلى خانديش وبرهانبور، توجه أدهم خان بأقصى سرعة لمدينة سرانجبور التي هي معقل باز بهادر للسيطرة على ممتلكاته وكنوزه، وبالفعل سيطر الجيش المغولي على أملاكه كلها.

ويروي أبو الفضل ذلك فيقول: "وسقطت أملاكه وقطعانه وحريمه والمغنيات والراقصات اللاتي شكلن مواد المتعة وزينة حياته بين أيدي المظفرين. وكان ذلك البائس قد قرر عند مواجهة الجنود المظفرين أن يضع بناءً على العادات الهندية زوجاته وخليلاته بين أيدي رجال أمناء يقومون بذبحهن عند تأكدهم من نبأ هزيمته، وذلك لكي لا يقعن بين أيدي الرجال الملكيين. لما ظهر شكل هزيمة باز بهادر ... تصرف أولئك الأشرار بالفطرة وفقاً للاتفاق ... وبسكين الظلم محو من ملف العالم سجلات حياة تلك البريئات ... حين تقدم الجيش المظفر سريعاً إلى المدينة، فلم يجد الأشرار الوقت لقتل أولئك النسوة البريئات.... " [١]

الوصف:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور هزيمة بهادر خان والسيطرة على ممتلكاته. وقد حرص الفنان في هذا النصف الأيسر التركيز على مشهد فرار قوات باز بهادر أمام القوات المغولية، إضافة لتصوير جانب من كنوز باز بهادر والمتمثل في محبوبته روبماتي ونسائه وجواريه المسهورين بجمالهن وحسنهن وصوتهن العذب كما ذكر أبو الفضل.

ويشاهد في مقدمة التصويرة قوات المغول في اليمين تطارد قوات باز بهادر التي تفر هاربة من ساحة المعركة، وكلا الفريقين يتراشقون بالنبال في أثناء المطاردة، ويلاحظ في وسط مقدمة اللوحة سقوط طبل النقرزان الخاص بقوات باز بهادر أثناء انهزامهم.

أما خلفية اللوحة فيظهر فيها سور المدينة وقد فتح فيه باب يفر منه مجموعة من أهلها مع متاع خفيف على ظهورهم، وقد صور الفنان خلف السور فناء فيه نساء باز بهادر وهن في حالة قلق، بينما جلست إحداهن على الأرض واضعة يدها على خدها في حالة حزن وفوق رأسها أخرى تواسيها، وربما تكون هذه عشيقة باز بهادر روبماتي التي لطالما قرض باز بهادر من أجلها الشعر حباً فيها. ويلاحظ آلة موسيقية ملقاة على الأرض عند أقدام هؤلاء النسوة. كما يظهر خلفهن صناديق حمراء فوقها آنية وقد فرش أمامها سجادة عليها عدد من الآنية الخاصة بهؤلاء النسوة.

وتفيدنا هذه اللوحة مثل سابقتها في توثيق عدد من الجوانب الحضارية، من نظام حربي وعمارة دفاعية، ونماذج الأزياء السائدة في ذلك العصر.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٧ ــ ٦٩٨.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 212 - 214.

لوحة مزدوجة: انتصار خان زمان على الأفغان في جونبور، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م).
اللوحتان (١٤)، و(١٥).

لوحة (١٤)

الموضوع: انتصار خان زمان على الأفغان في جونبور، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كهيمكران.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:13-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 231, (fig. 71), 13/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢١١، ص ٣٦٢ – ٣٦٣.
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٢، ص ٢٠١. [٢]

النص المصور:

بعد موت بيرم خان الذي اعتبر العقل المدبر ضد الأفغان، وفي الوقت الذي كان أكبر قد وجه فيه أنظاره إلى مالوة وانشغل بها، حاول الأفغان استغلال الفرصة فجمعوا أمرهم على مبارز خان المعروف بعديلي ولقبوه "شيرخان"، وأعدوا جيشاً ضخماً وتوجهوا لمهاجمة خان زمان القائد المغولي في منطقة جونبور، والذي قرر عدم الخروج من قلعته الحصينة لمواجهتهم نظراً لضخامة جيشهم، فنزلوا على ضفة النهر بجوار المدينة وبدأت المناوشات والمناورات، وانتهت بأن دارت معركة ضروس انتصر فيها خان زمان عليهم. [٣]

وتصور التصويرة جانباً من المعركة التي انتصر فيها خان زمان على الأفغان في منطقة جونبور على ضفاف نهر جُمتي **Gumti**، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م). وتصور بالتحديد لحظة عبور قوات الأفغان لجسر الشيخ بهلول قبل بداية المعركة مباشرة.

وقد اعتمدت اللوحة على جانب رواية أبي الفضل، ونصه: **"** فتقدموا مع قوة كبيرة وتجهيزات كاملة إلى جونبور، ونزلوا على ضفة نهر جُمتي، حيث تقع المدينة، وفي اليوم الثالث، ... عبروا النهرمع قواتهم بعد أن أعدوها لدخول ميدان المعركة ... فيما أرسلوا حسن باغوتي وآدم بن فتح خان مع عدد من الأوغاد المختالين يساراً نحو جسر شيخ بهلول ... وأتى الرجال الشجعان من كل حدب

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9299/aliqulikhanpaintingkanha؟/print=1

[٢] على الرغم من أن الباحثة قد عينت الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة في كتالوج اللوحات في نهاية بحثها؛ إلا أنها جانبها الصواب فيما ذكرت في حديثها عن السياق التاريخي للحدث الذي اللوحة في متن البحث، حيث ذكرت أن هذه اللوحة توضح: **"انتصار جيش المغول بقيادة خان زمان على شرشاه الثاني بن عادل شاه الذي استحوذ على جونبور بعد مقتل والده واقتحم القلعة المطلة على نهر جمنا"**، وهذا غير صحيح تاريخياً بل العكس؛ حيث إن المغول كانوا هم من يسيطر على القلعة والمهاجمون هم الأفغان بقيادة شيرخان وليس شرشاه، كما أن المعركة لم تكن على نهر جمنا وإنما نهر جمتي. وقد ذكرت تفصيل ذلك في المتن عاليه.
انظر: - القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، ص ١٧٨.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٩ – ٧٠٠.

وصوب ... وانخرطوا في اشتباكات مباشرة يداً بيد. وفاجأ الأبطال البارزون حسن باغوتي فاختار عار الفرار عند رؤية الرماة القادرين على إصابة الشعرة وقسمها قسمين، في غضون ذلك. في ذلك الحين، خرج شرخان مع فرقة من الجنود ... وحاربوا ببسالة وأجبر المنتصرين على الانسحاب إلى ممرات المدينة الضيقة. فظن الأفغان السوداء قلوبهم أنهم حققوا النصر فانطلقوا في الاتجاه الآخر. في غضون ذلك، أخذ خان زمان زمام المبادرة مع عدد من الرجال الشجعان ورد صاع الهزيمة صاعين. وهاجم جنود مؤخرة الأعداء بالسهام ودمر انتصار الأفغان العقيم. بعون الله ... سرعان ما أعلن النصر الكبير. وسقطت غنائم كثيرة وفيلة كبيرة بين أيدي الرجال الملكيين " [١]

الوصف:

تمثل الصورة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة. ولقد حاول المصور في هذه اللوحة المزدوجة بنصفيها الأيمن والأيسر محاكاة مشهد المبادرة الهجومية لخان زمان حين باغت مؤخرة الجيش الأفغاني، والتي كانت سبباً في انتصاره على قوات الأفغان التي كانت أكثر من قواته.

حيث يشاهد معركة دامية تحتل كل التصويرة ما عدا يسار خلفية اللوحة التي يظهر فيها جزء صغير من مدينة جونبور. ويظهر في اللوحة الجيشين المغولي في يسار اللوحة والأفغاني في يمينها، وكلا الجيشين يواجهان بعضهما، وفي منتصف اللوحة يشاهد قائد القوات المغولية خان زمان وهو يتقدم قواته، وقصد المصور تصويره على هذه الوضعية وفي هذه الحال تماشياً مع إشادة أبي الفضل بمبادرته التي قلبت الهزيمة إلى نصر. أما خلفية اللوحة فتظهر فيها قوات مغولية متقدمة بين تلال وأشجار.

وتوثق هذه اللوحة واحداً من الموضوعات الحضارية المهمة في عصر أكبر وهو النظام الحربي والجيش، حيث تقدم نماذج لفرق الجيش المختلفة وتكوينها، إضافة للأسلحة والدروع والأعلام التي تستخدمها كل فرقة، فضلاً عن الرايات الخاصة بالجيش المغولي خصوصاً والجيوش المقابلة له عموماً. يضاف إلى هذه الناحية العسكرية الجانب الحضاري المعماري من خلال الجزء الظاهر من مدينة جونبور.

لوحة (١٥)

الموضوع: انتصار خان زمان على الأفغان في جونبور، في (٩٦٨هـ / ١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: جنها، وبنوالي خورد.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:12-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 231, (fig. 72), 12/117.

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٩، ص ١٦٩ – ١٧٠.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٩ – ٧٠٠.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 215 – 216.

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9298/aliqulikhanpaintingkanha؟/print=1

- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٢، ص ٢٠١. [١]

النص المصور:

تمثل الصورة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من المعركة التي انتصار خان زمان على الأفغان بقيادة عديلي الملقب بشِرخان، في منطقة جونبور على ضفاف نهر جُمتي **Gumti**، في (٩٦٨هـ / ١٥٦١م). وتتكامل مع اللوحة السابقة في تصوير نفس المشهد من المعركة، لكنها على العكس منها تصور مشهد القتال الدائر بين الفريقين.

الوصف:

نظراً لأن مدينة جونبور التي دارت حولها المعركة تقع على ضفة نهر جمتي، فقد حرص الفنان في هذه التصويرة التي تمثل النصف الأيسر على تضمين هذا الجانب الجغرافي في لوحته، محاكياً بذلك نص أبو الفضل الذي تقدم ذكره في اللوحة السابقة رقم (١٤).

ويشاهد في الصورة الحالية جانب من نهر جمتي يمر من فوقه جسر، وتظهر على الضفة العلوية منه جانب من مدينة جونبور بسورها وعمائرها التي يتخللها المدافعين من قوات خان زمان، ويشاهد أمام السور من الخارج قوات الحامية المغولية تشن هجومها المباغت ضد الأفغان الذين لم يصوروا في هذا النصف من اللوحة.

ولقد حرص المصور إعطاء طابع السرعة والمباغتة محاكاة منه لوصف أبي الفضل لهذا الهجوم بأنه بقدر ما كان مباغتاً ومفاجئً فإنه كان شاملاً كذلك، ولهذا نرى الرسام قد صور قوات المغول في طريقها للمواجهة على الضفتين ومن خلال النهر حيث يلاحظ مركب صغير حمل مدفعين صغيرين.

وتتكامل هذه اللوحة مع اللوحة السابقة أيضاً في توثيق نفس الجوانب الحضارية التي سبق الإشارة إليها، غير أن هذه اللوحة تفصل في الجانب المعماري خاصة فيما يتعلق بنموذج الجسر المصور، إضافة لاشتمالها على أول نموذج يُرى لزورق أو مركب بحري يمكن اعتباره حربياً.

لوحة (١٦)

الموضوع: استسلام حاكم حصن جَجرون لأكبر، في (٩٦٨هـ / ١٥٦١م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كلان، ودهرمداس.
المقاسات: ٣٢ × ١٨,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:14-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

---

[١] على الرغم من أن الباحثة قد عينت الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة في كتالوج اللوحات في نهاية بحثها؛ إلا أنها جانبها الصواب فيما ذكرت في حديثها عن السياق التاريخي للحدث الذي اللوحة في متن البحث، حيث ذكرت أن هذه اللوحة توضح: **"انتصار جيش المغول بقيادة خان زمان على شرشاه الثاني بن عادل شاه الذي استحوذ على جونبور بعد مقتل والده واقتحم القلعة المطلة على نهر جمنا"**، وهذا غير صحيح تاريخياً بل العكس؛ حيث إن المغول كانوا هم من يسيطر على القلعة والمهاجمون هم الأفغان بقيادة شيرخان وليس شرشاه، كما أن المعركة لم تكن على نهر جمنا وإنما نهر جمتي. وقد ذكرت تفصيل ذلك في متن لوحة (١٤).
انظر: - القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، ص ١٧٨.

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9300/akbarpaintingmadhavkalan؟/print=1

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 194, (fig. 16) 14/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٤٣، ص ٤٠٩ – ٤١٠.

-عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٢، ص ١٩٩ – ٢٠٠.

النص المصور:

قرر أكبر الخروج شخصياً إلى مالوة لمعالجة شؤونها ولوضع حد لبوادر عدم ولاء أدهم خان بعد الانتصار على باز بهادر، وبينما هو في طريقه توقف على مقربة من حصن ججرون أحد أقوى حصون مالوة، والذي كان باز بهادر قد عهد به إلى أحد أصدقائه المقربين، لم يكن قد تم بعد الاستيلاء عليه من جيشه في مالوة، فأمر الجيش المرافق له بالاستيلاء عليه، فلما بلغ ذلك قائد الحصن قرر المبادر بالاستسلام. [1]

واللوحة الحالية تصور مشهد الاستسلام وإعلان الخضوع وتقديم الولاء.

والذي ذكره أبي الفضل أيضاً: **"**توقف جلالة الملك على مقربة من حصن غاغرون أحد أقوى حصون مالوا... لما بلغ علم الحاكم أن الشاهنشاه كان يلقي بظل الفتح على الحصن، سلم مفاتيحه بناءً على قدرته وتبصره، جاعلاً منها ضماناً لسلامته، فحصل على مجد تقبيل الأرض عند أقدام الشاهنشاه الذي أغدق عليه النعم الملكية ...**"** [2]

الوصف:

قام الرسام بمحاكاة نص أبي الفضل وتوضيحه بإعطائه بعداً مرئياً، حيث يشاهد حصن ججرون في خلفية اللوحة وكأنه أقيم على أرض صخرية مرتفعة عن المساحة المقابلة للحصن والتي تتوسطها شجرة ظهرت في منتصف اللوحة، ويليها في مقدمة اللوحة أكبر ممتطياً فرسه في نفس الوقت الذي يقدم فيه حاكم حصن ججرون احترامه وخضوعه بتقبيل حذائه، ويحيط بهما عدد كبير من المرافقين، ويلاحظ أن المجموعة التي على اليمين تابعة لحاكم الحصن، حيث يحمل بعضهم هدايا، فضلاً عن هيئتهم الحسنة. كما يلاحظ أن المجموعة التي على يسار اللوحة خلفهم مرافقو أكبر، ويلاحظ أنهم يركبون أحصنة، ويحمل أحدهم المظلة الملكية فوق أكبر، وآخر يحمل الترس الملكي، وثالث يحمل السيف الملكي، ورابع يحمل القوس والنشاب. ومن الملاحظ أن هذه المجموعة من الرجال تلازم أكبر في كل لوحة يظهر بها تقريباً.

ويمكن من خلال هذه اللوحة توثيق ودراسة أحد الجوانب الحضارية المهمة المتمثلة في هيئة الموكب الملكي ورسومه، ومراسم الاستسلام والخضوع. إضافة لذلك تقدم نماذج مهمة للأزياء عموماً وأزياء الحاكم وحاشيته خصوصاً. أيضاً توضح نماذج الأسلحة التي اعتبرت من التقاليد الاجتماعية وظهرت دائماً في كل اللوحات ذات الموضوعات غير الحربية.

كما تقدم نماذج للعمارة الحربية وعناصرها المعمارية وطرزها متمثلة في حصن ججرون الذي يظهر في خلفية اللوحة.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٠ – ٧٠١.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 218.

لوحة (١٧)

الموضوع: أدهم خان يقدم الاحترام والولاء لأكبر بعد قدوم الأخير إلى مالوة، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: ججن، وقبو.
المقاسات: ٣٣,٦ × ٢٠,١ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:15-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 14, (fig. 17) 15/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٦٣، ص ١٣١ – ١٣٢.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٥، ص ٢٠٥ – ٢٠٦.
- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٠٦، ص ٣١٨ – ٣٢٠. [٢]
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ١٨، ص ٢٠٦. [٣]

النص المصور:

بعد انتصار أدهم خان في مالوة وسيطرته على أملاك وكنوز باز بهادر؛ طمع في الغنائم ولم يرسل لأكبر إلا النذر اليسير منها، في حين أغدق العطاء على المرافقين له والمقربين منه، ولما وصلت أكبر التقارير قرر الذهاب بنفسه في حملة خاطفة ووضع أدهم خان أمام الأمر الواقع قبل أن يفكر في التمرد الفعلي، فانطلق سراً دون إعلام أدهم خان بالأمر، ففاجأ أدهم خان في مقاطعة سارانغبور في نفس الوقت الذي كان يتوجه فيه لمهاجمة حصن ججرون دون أن يعلم أن الملك قد سيطر عليه، فتفاجأ ولم يجد بداً من الخضوع وتقديم الولاء. وكان ذلك في (٩٦٨هـ / ١٥٦١م). [٤]

وتصور اللوحة الحالية مشهد خضوع أدهم خان لأكبر بتقبيل قدم الأخير وهو راكب فوق فرسه. في (٩٦٨هـ / ١٥٦١م).

ولقد وصف أبو الفضل الحادثة فيقول: "ومن الأمور المدهشة ... انطلق أدهم خان من سارانغبور بنية الاستيلاء على حصن غاغرون، وتقدم مسافة كسين أو ثلاثة. وفي الواقع لم يكن يعلم بحملة الشاهنشاه ... نظم أدهم خان وتقدم بهدوء نحو غاغرون حين بدت الكوكبة منيرة العالم عن بعد. وحدث أن قابل بعض رجال أدهم خان الذين انطلقوا ورائه إلى الحامية الملكية. لما وقع عليهم بريق جلالة الملك ألقوا بأنفسهم لا إرادياً عن صهوات جيادهم وقدموا الولاء. دهش أدهم خان حين رأى رجاله مضطربين وقد ألقوا بأنفسهم عن جيادهم. " الله أكبر، لمن يقدمون هذا الاحترام؟ ". وفي غمرة دهشته

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9310/adhamkhanandakbarpaintingkhimkaran؟/print=1

[٢] جانب الباحث الصواب في تحديد الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة، حيث ذكر أنه: **"آدم خان يبايع الإمبراطور أكبر أثناء عودته من رحلة صيد"**، والصحيح أن أكبر لم يكن في رحلة صيد، وأدهم خان لم يكن يبايعه وإنما يستقبله ويقدم له التحية، وتفصيل الصواب قد أثبته في المتن عاليه.

[٣] جانب الباحثة الصواب في تعيين الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"أدهم خان يلتمس العفو من أكبر بعد خروجه عليه"**، والموضوع الصحيح وملابساته التاريخية قد أثبتها في المتن عاليه.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٠ – ٧٠٢.

لكز حصانه وأمره بالاقتراب أكثر. لما وقعت عيناه على جمال جلالة الملك ... أخذته الحيرة ... نزل عن حصانه وقدم الولاء ... وحصل على مجد تقبيل الركاب."[١]

الوصف:

يظهر من خلال المقابلة بين اللوحة والنص أن الفنان حاول تصوير مشهد خضوع أدهم خان لأكبر كما ورد في النص تقريباً. حيث يشاهد في منتصف الصورة أكبر ممتطياً فرسه وبجانبه أدهم خان يقدم التحية الملكية، حيث انحنى على قدم أكبر يقبلها ومن وراء أكبر وقف الفرسان المرافقون الشخصيون لأكبر مصطفين، يحمل أوسطهم مظلة يظلل بها على أكبر، وعن يمينه فارسان يحمل أحدهم راية ملكية، والذي يليه يحمل صقراً صياداً، وعن يسار حامل المظلة يقف فرسان يحمل أحدهم راية ملكية أخرى ويحمل الذي يليه السيف الملكي، وقريباً منه يقف حامل البندقة بجوار فيل ضخم، وبجوار الفيل تبة عالية عليها فهد صيد جالس تحت مظلة مخصصة له وقد غميت عينيه، ويحمل المظلة رجلان.

ويقف خلف أدهم خان في يسار الصورة مجموعة من رجاله الذين كانوا قد رأوا أكبر فقدموا له الولاء قبل أدهم خان، ولقد صورهم الفنان وقد وقفوا بجوار أحصنتهم التي سبق وأن نزلوا عنها أثناء تقديمهم الولاء كما ذكر أبو الفضل.

أما خلفية الصورة فيشاهد فيها سلسلة صخرية يظهر من خلفها قافلة الجيش الملكي المرافق لأكبر وهي تخرج من بوابة حصن جحرون الذي يظهر جانب من عمائره الداخلية يحيط به سور تفتح فيه بوابة. ويلاحظ خروج القافلة بشكل منظم يتقدمها الجنود المشاة ومن خلفه الفرسان المصطفون يحمل بعضهم الرماح، ومن خلفهم فيل يحمل رجلين بينهم هودج مفتوح الجوانب.

وتقدم هذه اللوحة بمجموعة من المعلومات عن بعض الجوانب الحضارية؛ حيث توضح اللوحة جانباً من المراسم المتبعة عند انطلاق الجيوش للحرب، ومراسم الموكب الملكي ورايات الملك والأعضاء المرافقين له أثناء ذلك، ورسوم تقديم التحية للملك. كما تظهر هيئة الجيش عند الانطلاق، والأسلحة وبعض الفرق العسكرية. وتقدم الصورة كذلك نماذج لأزياء مختلفة من ذلك العصر.

لوحة (١٨)

الموضوع: أكبر يشاهد بعض غنائم الانتصار على باز بهادر، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: جَنها، وبنوالي خورد.
المقاسات: ٣٢,٩ × ٢٥ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-16:2)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, 1974, Vol. 2, P. 185, (fig.4) 16/117.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 102, Pl. 98.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠١ – ٧٠٢.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 219.
[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9302/akbarpaintingkesavkalan؟/print=1

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٦٦، ص ٢١٥ – ٢١٦.

النص المصور:

بعد أداء أدهم خان لواجب الخضوع والاحترام لأكبر، قامت والدته بترتيب احتفال بمناسبة وصول أكبر إلى مدينة سرانجبور، وفيه أدهم خان قدم بقية غنائم الانتصار على باز بهادر التي لم يكن قد أرسلها. كان ذلك في (٩٦٨هـ / ١٥٦١م).[١]

واللوحة الحالية تصور مشهد تقديم غنائم الانتصار على باز بهادر إلى أكبر، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م).

يقول أبو الفضل عن هذه الحادثة: " في اليوم التالي أحضرت ماهم أنجا ال Zanana التي بقيت في الخلف وأعدت لحفل متعة كبير ... فقدم الهدايا وأعد الاحتفالات وقدم لجلالة الملك كل ما كان يصل إلى يده من ممتلكات باز بهادر، منقولاً كان أم غير منقول، يضاف إلى ذلك زوجاته جميعها والراقصات والمومسات " [٢]

الوصف:

قام الفنان بتصوير مشهد تقديم زوجات ونساء ومومسات باز بهادر اللاتي أشار إليهن أبو الفضل.

حيث يشاهد في الصورة جانب من فناء القصر الملكي والسور المحيط به، ومن وراء الفناء تظهر بعض أبنية القصر في خلفية اللوحة، ويتوسط الفناء جوسق مكشوف الجوانب يظهر في منتصف اللوحة، وقد جلس أكبر داخل الجوسق على كرسي يختلف عن كرسي العرش المعتاد ظهوره في اللوحات السابقة. ومن خلف أكبر ثلاث نساء حملة إحداهن المذبة الملكية. ومن أمام أكبر وقفت نساء وجواري باز بهادر وقد تقدم اثنتان منهن بالقرب منه ورقصن أمامه.

ويلاحظ في مقدمة اللوحة عدد كبير من النساء في يمين ويسار اللوحة في غاية الحسن والتزين ما عدا امرأة وقفت بجوار الجوسق الملكي وقد بدا عليها الاحتشام والخجل والانبهار من جمال نساء باز بهادر وجواريه. ويظهر بين هؤلاء النساء ثلاثة رجال منهم أدهم خان.

أما خارج القصر الظاهر في أدنى مقدمة اللوحة حارس وقف أمام باب القصر وأمامه ثلاثة رجال بجوارهم فرسان.

وتقدم هذه اللوحة بعض نماذج مختلفة لأزياء النساء الحرائر منهن والجواري، كذلك توضح هيئة جانب من مجالس اللهو الملكية والتي تكاد تخلو من الرجال تقريباً. كما توضح جانباً من عمارة القصور الملكية وطرزها وعناصرها المعمارية.

لوحة مزدوجة: نمور تهاجم موكب أكبر أثناء عودته من مالوة، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)، اللوحتان (١٩)، و(٢٠).

لوحة (١٩)

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٣.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٣.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 221.

الموضوع: نمور تهاجم موكب أكبر أثناء عودته من مالوة، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، وتارا كلان.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:17-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 201, (fig. 30) 17/117.
- Welch, Stuart C.: **The Art of Mughal India: Painting & Precious Objects**, USA, New Yourk, The Asia Society Incm 1964. Pl. 11A.
- Welch, Stuart Cary**: India: Art and Culture 1300-1900**, New York, The Metropolitan Museum of Art, Holt, Rinehart and Winston, 1985. P. 146. Pl. 87.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٦١. [٢]
- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٥، ص ٢٩ – ٣٠. [٣]

النص المصور:

بعد انتهاء أكبر من تنظيم شؤون مالوة قرر العودة، وبينما هو في الطريق اعترض قطيع من النمور موكبه في منطقة نروار، وبينما تفاجأ كل من حوله ولم يحركوا ساكناً كان أكبر قد بادر بمهاجمة النمر. [٤]

واللوحة تصور مشهد مبادرة أكبر بالهجوم على النمر، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م).

ويصف أبو الفضل الحادثة فيقول: " لما ألقت الرايات النامية بظلها على الأراضي التابعة لحصن نروار، خرج نمر يتمتع بقوة تخيف فهد الجنة من الغابة مع خمسة جراءٍ، واستقرت على الطريق الذي سيسلكه الموكب الملكي. وحدث أن تقدم جلالة الملك ... وتوجه وحيداً من دون تردد اتجاه ذلك الوحش ذي المخالب الحديدية والطبيعية المتقدة. لما رأى الحضور ذلك، اقشعرت أبدانهم وتسمروا في مكانهم يتدفق العرق من مسامهم. هاجم جلالة الملك بأقدامه السريعة ويديه الحذرة الحيوان وقتله بضربة من سيفه ... فسقط الوحش المفترس الكبير على الأرض وهو ينزف قبل أن تهب قوة يده وبطش شجاعته. وقبل أن تعلو صرخة من كل جانب. كان هذا أول وحش مفترس يهاجمه جلالة الملك شخصيا" [٥]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9304/akbarpaintingbasawan؟/print=1

[٢] جانب الباحث الصواب في تحديد الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكر أنه: **"أكبر يصطاد النمور قرب نروار"**، وهذا غير صحيح، والصواب ما أثبته في المتن عاليه.

[٣] جانب الباحثة الصواب في تعيين الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"الإمبراطور أكبر يصطاد البير بالقرب من نروار"**، والموضوع والحدث التاريخي الصحيح هو ما أثبته في المتن عاليه، كما أنها قد جانبها الصواب في تحديد المكان المحفوظ فيه اللوحة، حيث ذكرت أنه **"متحف كاونتي للفنون لوس أنجلوس"**، والصواب أنه متحف فيكتوريا وألبرت.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٤ - ٧٠٥.

[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٤ - ٧٠٥.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 222.

الوصف:

تعد هذه اللوحة رسماً توضيحياً لنص أبي الفضل عن حادثة اعتراض النمور لموكبه، ولقد حرص الرسام على تصوير مشهد مبادرة أكبر في الهجوم على النمر وقتله مع تضمين بقية اللوحة لعناصر نص أبي الفضل، حيث صور مسرح الحدث في البراري الصخرية، ويتوسطه أكبر على فرسه القافز فوق نمر مقتول، ومهاجماً النمر الضخم قاطعاً رقبته، ومن خلف أكبر في يمين اللوحة ظهر جزء من موكبه الملكي الذي يلاحظ فيه حامل السيف والنشاب والبندقية وهم في حالة هلع.

كما يظهر في مقدمة التصويرة نمران آخران يهاجمون عدداً من رجال أكبر الذين يحاولون قتلهم بالرماح والنشاب والخناجر، ومنهم من اشتبك مع أحد النمور جسدياً.

أما خلفية اللوحة فقد صور الفنان فيها جانباً من موكب أكبر، ويلاحظ فيه الرايات الملكية يحملها اثنان وسط مجموعة من الرجال ومن خلفهم فيلان ضخمان حمل على أحدهم هودج، ويلي الموكب ما يشبه تلة صخرية بدا من ورائها جزء آخر من الموكب. كما يظهر في خلفية اللوحة مجموعة أبنية مسورة.

ويمكن من خلال هذه اللوحة دراسة هيئة المواكب الملكية وبعض رسومها، مثل الرايات الملكية ووظائف المرافقين لأكبر وتسليحهم. كما يقدم نماذج مختلفة للأزياء.

لوحة (٢٠)

الموضوع: نمور تهاجم موكب أكبر أثناء عودته من مالوة، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، وبردن.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:18-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 201, (fig. 29) 18/117.

- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٦، ص ٣٠ – ٣١. [٢]

النص المصور:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9315/akbarpaintingbasawan؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تعيين الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"الإمبراطور أكبر يصطاد البير بالقرب من نروار"**، والموضوع والحدث التاريخي الصحيح هو ما أثبته في المتن عاليه، كما أنها قد جانبها الصواب في تحديد المكان المحفوظ فيه اللوحة، حيث ذكرت أنه "متحف كاونتي للفنون لوس أنجلوس"، والصواب أنه متحف فيكتوريا وألبرت.

تمثل هذه الصورة النصف الأيسر المقابل للصورة السابقة رقم (١٩)، وتصور بقية رواية أبي الفضل عن حادثة النمور، والذي يكمل أبو الفضل روايته بقوله: "وقتلت الجراء بسيوف عدد من الرجال الشجعان وسهامهم ممن كانوا برفقة الركاب الملكي" [١]

الوصف:

يكمل الرسام في هذه اللوحة تصوير حدث مهاجمة النمور للموكب الملكي، حيث يشاهد في التصويرة الموكب الملكي في مقدمة اللوحة وخلفيتها، في حين صور اثنين من النمور في منتصفها يحيط بهم مجموعة من رجال الموكب الملكي بالسيوف والنشاب.

وتقدم هذه اللوحة بمعلومات عن نفس الجوانب الحضارية التي أمدتنا بها اللوحة السابقة، غير أنها فصلت فيما يخص المواكب الملكية، حيث يظهر في مؤخرة اللوحة تفاصيل كثيرة مثل العربات التي تجرها الثيران والجمال والبغال التي تحمل المتاع المتنوع من سجاجيد وخيام وصناديق وآنية وتحف، كذلك الأفيال التي تحمل الهوادج الخاصة بالنساء. كما تقدم نماذج من الأزياء وأغطية الرؤوس الخاصة بخدم المواكب وطريقة حمل المشاة للمتاع.

لوحة مزدوجة: إخضاع أكبر للمتمردَين خان زمان وبهادُر خان، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)، اللوحتان (٢١)، و(٢٢).

لوحة (٢١)

الموضوع: خضوع المتمردَين خان زمان وبهادُر خان لأكبر، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو، وخيتر.
المقاسات: ٣٢,٨ × ١٩,٣ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:19-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 187, (fig. 7) 19/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٤٥، ص ٤١١ – ٤١٢.

النص المصور:

بعدما رجع أكبر من حملة مالوة بحوالي شهر ونصف اضطر للخروج في حملة أخرى لمعالجة أمر علي قولي خان المعروف بين العامة بخان زمان وأخيه بهادُر خان، اللذين أبديا علامات التمرد والعصيان بعد انتصارهما على الأفغان في جونبور. وخرج أكبر من العاصمة متظاهراً بالتوجه للصيد

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٥.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 222.

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9317/aliqulbahadurkhanandpaintingkesav؟/print=1

في المقاطعات الشرقية، لكن الأخوان بادرا بالخضوع له في ضواحي مدينة كاراه. وكان ذلك في (٩٦٨هـ/١٥٦١م). [١]

وقد روى أبو الفضل الحادثة بقوله: " ولما كان موعد تمزيق الغطاء من على وجه خان زمان وأخيه بهادر خان لم يحن بعد، استيقظا من غفلة اللامبالاة وانطلقا لتقديم الولاء، فحصلا على هذا المجد وقدما نوادر تلك البلاد هدايا ... ومن ضمن ما قدما عدد من الفيلة البارزة شكل كل واحد منها جنة في عالمه، ومنها ديلسنكر، وبولتا، دليل، وسابديليا وجاغ موهان (سحر العالم) وبأسف يطبعه الخجل جعلا من تراب العتبة مرهماً لعيونهما... " [٢]

الوصف:

والصورة الحالية تمثل النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور مشهد إعلان الأخوين خضوعهما وطاعتهما لأكبر، وقد حاول الفنان محاكاة مشهد خضوع الأخوين كما ورد في رواية أبي الفضل، مع إعطائه بعداً مرئياً أكثر تفصيلاً.

ويشاهد في الصورة جانب فناء حصن مدينة كاراه الكبير، حيث يحيط به سور عالٍ تتخلله الأبراج الدفاعية ويظهر جزء منه في مقدمة اللوحة تفتح فيه بوابة كبيرة، ويظهر جزء آخر منه في مؤخرة اللوحة حرص الفنان على رسمه بطريقة تعكس مساحة الحصن الكبيرة. ويشاهد داخل ساحة الحصن الأخوان خان زمان وبهادر خان فوق فيل ضخم وقد طأطأ كل منهما رأسه ووضع يده اليمنى على رأسه إبداءً لخضوعهما وندمهما كما أشار أبو الفضل إلى ذلك في نصه، غير أن الفنان يوضح من خلال ذلك طريقة الخضوع التي لم يذكرها أبو الفضل بدقة.

ويلاحظ في يمين منتصف اللوحة عدد كبير من الرجال يمسك بعضهم بأحصنة في حين حمل رجلان منهم أواني كبيرة مليئة بأشياء بيضاء، وربما كانت هذه الأواني وما فيها إضافة للأحصنة والفيلة الظاهرة في اللوحة مثالاً للهدايا التي ذكر أبو الفضل أن الشقيقان قد قدماها لأكبر. ويشاهد بجوار الرجال المذكورين مجموعة من الأبنية التي توجد داخل الحصن.

ومما قد يؤكد أنها من الهدايا الأفيال التي تظهر خارج سور الحصن في مقدمة اللوحة، ويتقدم الأفيال فرس يجره سائسه دون أن يركبه، وعدم ركوبه عليه قد يستنتج منه انه وأمثاله في اللوحة من بين الهدايا المقدمة.

وتفيد هذه اللوحة في دراسة مراسم الخضوع وإعلان الولاء وطريقة تقديم الهدايا إلى الملك، وأنواع الهدايا وطبيعتها. كما تفيدنا في توثيق بعض جوانب من العمارة وعناصرها وطرزها.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٨ – ٧١٠.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 228 – 229.

لوحة (٢٢)

الموضوع: إخضاع أكبر للمتمردَين خان زمان وبهادُر خان، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كلان، ومادو كلان.
المقاسات: ٣٢,٧ × (العرض غير مذكور في بطاقة المتحف لكنه قريب من قياسات اللوحات الأخرى من المخطوط)
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:20-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [1]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 187, (fig. 6) 20/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٤٥، ص ٤١١ – ٤١٢, [2]

النص المصور:

تمثل هذه الصورة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها اللوحة السابقة رقم (٢١)، وتتكامل معها في تصوير مشهد خضوع الأخوين المتمردين لأكبر في كاراه، اعتماداً على نفس نص أبي الفضل السابق الذكر.

الوصف:

حرص الفنان على أن تكون هذه اللوحة في تصميمها مكملة للوحة السابقة ليكونا معاً لوحة مزدوجة تصور نفس نص أبي الفضل، ونظراً لأن النص مقتضب وما يعبر منه عن مشهد الخضوع لا يتجاوز السطر؛ فإنه يمكن اعتبار هذه اللوحة ومثيلاتها رواية أخرى للحدث لكنها ذات بعد مرئي.

وبناءً على ذلك فلقد قام الرسام باستكمال نفس مسرح الحدث المتمثل في ساحة حصن مدينة كاراه الذي يظهر جزء من سوره وأبراجه في مقدمة اللوحة، ويكتنفه من الخارج جزء بقية قافلة الهدايا التي أحضرها الشقيقان، ويلاحظ أنها تشتمل على جمال أيضاً، إضافة للفيلة الظاهرة في اللوحة والأحصنة التي ظهرت في النصف الأيمن.

أما داخل ساحة الحصن فيظهر فيها جانب من الأبنية المقامة فيها والتي احتلت مؤخرة اللوحة ومنتصفها، ويلاحظ أن أكبر قد جلس في الدور الثاني في البناء الظاهر في منتصف اللوحة، وقد جلس جلسته التقليدية داخل مقصورة مكشوفة الجوانب، ومن خلفه وسادة كبيرة حمراء يليها المرافقون المعتادون له في كل مجلس تقريباً والذين يحمل كل واحدٍ منهم شيئاً من حاجيات الملك من المذبة والسيف والقوس والنشاب وغيرها.

---

[1] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9318/aliqulibahadurkhanandpaintingkesavkala؟/print=1

[2] على الرغم من أن الباحثة قد عينت موضوع اللوحة تعيينا صحيحاً إلا أنها قد جانبها الصواب في ذكر تفصيل تاريخي يتعلق بموضوع اللوحة؛ حيث ذكرت أن هذا الخضوع والاستسلام كان بعد معارك متتالية وبعد مقتل علي قولي خان وأن الاستسلام كان في مدينة، بينما اللوحة تصور علي قولي خان وأخوه للسلطان أكبر، كما أن هذا الاستسلام تم قبل أن تدور أي معارك بين هذين المَتَمَردين وقوات أكبر. أم المكان فكان خارج العاصمة كما يظهر في المتن عاليه.

ويلاحظ أن أكبر يطل بوجهه ويشير بيده إلى رجلين من الرجال الواقفين أمامه في الساحة، ربما كانوا الضباط الكبار المسؤولين عن عقد الصلح وتقديم الرجال المتمردين الراغبين في الاعتذار إليه، وعلى يمين هذين الرجلين وقف مجموعة من الرجال بأزيائهم المختلفة في احترام وقد ظهرت يد أحدهم وهو يحمل صقراً صياداً. ويشاهد أسفل الجوسق الملكي مباشرة عدد كبير من رجال أكبر يحمل بعضهم الأسلحة.

ومما يلاحظ في يمين منتصف اللوحة عدد من الرجال الذين حملوا آنية فيها أشياء بيضاء ويضعوها وآخر يحمل جرة زرقاء فاتح أو سماوي أغلقت فوهتها، وقد وقف أمامهم كاتب يون بقلمه في دفتر ما تم تقديمه من هدايا.

وتقدم هذه اللوحة المعلومات مثل سابقتها النصف الأيمن معلومات عن المجالس والاجتماعات الملكية، إضافة لرسوم تقديم الولاء، كما تقدم نماذج مختلفة لأزياء الحكام ورجال الحكم والحاشية عموماً، إضافة لنماذج الأسلحة التي تتواجد في مثل هذه المواقف. إضافة لذلك تقدم نماج للعمارة المدنية والحربية وعناصرها وطرزها.

لوحة مزدوجة: أكبر يمارس مصارعة الفيلة وتعرضه للخطر، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)، اللوحتان (٢٣)، و(٢٤).

لوحة (٢٣)

الموضوع: أكبر يمارس مصارعة الفيلة وتعرضه للخطر، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، وجتره.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:21)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 215, (fig. 48), 21/117.
- Welch**: India: Art and Culture 1300-1900**, P. 149, Pl. 88 Right.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 83, Pl. 80.

- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٥٧، ص ٢٧٠ – ٢٧١. [٢]
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٥١، ص ١١٣ – ١١٤، [٣]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9403/akbarpaintingbasawan؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الحدث الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"أكبر يروض أشرس الفيلة"**؛ وهذا غير صحيح، والصواب ما أثبته في المتن عاليه.

[٣] جانب الباحثة الصواب في تعيين موضوع اللوحة، وبهذا تكون قد كررت نفس الخطأ الذي وقت فيه في رسالتها للماجستير عن: **" البحر في التصوير المغولي الهندي"**، والصواب ما أثبته في المتن عاليه.

- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٤٠ ,[١]

النص المصور:

كانت رياضة مصارعة الفيلة من أحب الرياضات التي نشأ عليها أكبر وأحبها حباً شديدا، وواظب عليها تقريباً طيلة حياته. ولقد تعرض أكبر في مرات عديدة للخطر أثناء ممارسته لها، ومن أبرز هذه الحوادث تلك التي جرت في العاصمة أجرا في (٩٦٨هـ / ١٥٦١م). [٢]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانب من رواية أبو الفضل عن ممارسة أكبر لمصارعة الفيلة وتعرضه للخطر أثناء ذلك.

ولقد ترك أبو الفضل وصفاً لما حدث فيها حيث يقول: **"**ومن الأحداث التي حدثت حينها امتطاء جلالة الملك ظهر الفيل هَواي وانخراطه في القتال ... وكان الفيل هاواي حيواناً قوياً من ضمن الفيلة المميزة، نظراً لسرعة غضبه ووحشيته وشره ... ومن على ظهره قام بأعمال مدهشة. بعد ذلك، وضعه على مقربة من الفيل ران باغا الذي يشبهه من حيث المزايا. فأصيب الموجودون هناك من الموالين والخبراء بحالة لم تصبهم يوما. ولما أصاب الاضطراب رجال الحاشية الذين شهدوا هذا المشهد الخطير ... وكانوا عاجزين عن إبداء أي اعتراض، خطر على بالهم ... أن احضار رئيس الوزراء أتاغا خان قد يوفر الدواء وقد يثني جلالة الملك ... عن هذا العمل المميت ... ورفع الكبير والصغير أيديهم متوسلين ...**"** [٣]

الوصف:

وقام الفنان بالتركيز على تصوير مشهد الخطر الذي تعرض له أكبر أثناء امتطاءه الفيل مع تضمينه لبقية عناصر النص المتعلقة بمسرح الحدث.

ونشاهد في خلفية الصورة جانباً من حصن مدينة أجرا القديم بأسواره الشاهقة وأبراجه الضخمة المنيعة وبوابته الكبيرة، وورائها يُرى عدد من عمائر المدينة. ويكتنف المدينة نهر ظهر على امتداد يسار اللوحة من خلفيتها إلى مقدمتها، وقد ظهرت فيه مجموعة من المراكب الخاصة بعامة الشعب، كما يلاحظ وجود جسر عائم يتكون من مجموعة من القوارب المثبتة إلى البر بالحبال ومن فوقها وضع طريق خشبي.

وأمام الحصن ساحة امتدت في منتصف الصورة ومقدمتها، امتلأت بعدد كبير من الرجال الذين بدا عليهم الهلع والفزع وهم ينظرون تجاه أكبر المتواجد بفيله على الجسر المقام لكنه يظهر في النصف الأيسر من اللوحة.

---

[١] جانب الباحثة الصواب في تحديد الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة، حيث ذكرت أنه: **"الإمبراطور أكبر يشكر الله على قوته في ترويض الفيلة"**، وهذا مخالف للصواب وقد أثبت الصحيح في المتن. ولعل الأمر التبس عليها بسبب الشخص الظاهر في اللوحة بلباسه المميز رافعاً يده بالدعاء، وهو ليس أكبر وإنما أتكا خان الخان خانان، الذي يدعو الله أن ينجي أكبر من الخطر الذي تعرض له أثناء مصارعته للفيل الشرس، وتفصيل ذلك كله في المتن عاليه.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٢ – ٧١٣.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٢ – ٧١٣.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 232 – 233.

ويلاحظ من بين هؤلاء الرجال حملة حاجيات الملك ولزامه الظاهرين مباشرة على رأس الرجال المتواجدين أمام بوابة الحصن، ويحمل أحدهم المذبة وآخر السيف، وآخر يحمل المظلة الملكية، وآخر يحمل الرمح ويليهم جميعاً حامل البندقية.

كما يظهر في منتصف اللوحة وبجوار رأس الجسر مباشرة أتكا خان رئيس وزراء الملك وهو رافع يده يتضرع لله أن ينجي الملك كما ذكر أبو الفضل.

ويمكن الاعتماد على هذه اللوحة في دراسة وتوثيق جانب من طرز العمارة الحربية والمدنية وعناصر كلٍ منهما، إضافة لنماذج الأزياء الكثيرة الظاهرة في اللوحة وعلى رأسها زي كبار الدولة، فضلاً عن نماذج من الأسلحة والحيوانات المستخدمة في ذلك الوقت. كما يظهر فيها بعض المعلومات الخاصة بالملاحة النهرية وبعض المراكب المستخدمة في ذلك. يضاف أيضاً إلى ذلك رسوم ممارسة الأنشطة الملكية.

لوحة (٢٤)

الموضوع: أكبر يمارس مصارعة الفيلة وتعرضه للخطر، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، وجتره.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:22-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 215, (fig. 49), 22/117.
- Welch**: India: Art and Culture 1300-1900**, P. 149, Pl. 88 Left.
- Pal, Pratapaditya: **Masters artists of the imperial Mughal court**. Bombay: Marg Publications, 1991, P. 8, Pl. 7.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 82, Pl. 79.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٥٧، ص ٢٧٠ – ٢٧١.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٥١، ص ١١٣ – ١١٤.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٣٩. [٢]

النص المصور:

تمثل هذه الصورة النصف الأيسر المقابل للوحة (٢٣)، وتصور بقية رواية أبي الفضل عن ممارسة أكبر لمصارعة الفيلة.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9408/akbarpaintingbasawan؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة، حيث ذكرت أنه: **"الإمبراطور أكبر يعتلي ظهر الفيل هواي ويروضه"**، والموضوع الصحيح هو ما أثبته في المتن عاليه.

ونصه ما يلي: "... وحدث أن انطلق جلالة الملك ... حتى تغلب الفيل هاواي على خصمه. وفقد الفيل رانا باغا شجاعته وثباته وفر هارباً ... وفي فورة حيرته تابع ران باغا طريقه نحو الجسر يتبعه الفيل هاواي حاملاً على ظهره نمر غابة البركة. ونظراً لوزن هذين الفيلين الضخمين كالجبل، كانت العوامات تغوص حينا وترتفع حيناً آخر. ألقى الرجال الملكيين بأنفسهم في المياه عند طرفي النهر وسبحوا حتى عبر الفيلان الجسر بكامله ووصلا إلى الطرف الآخر ... " [١]

الوصف:

تكمل هذه التصويرة تصوير نفس المشهد الذي بدأ في النصف الأيمن السابق، وتصور تكملة نص أبي الفضل الذي اعتمدت عليه اللوحة السابقة. فهذه التصويرة امتداد للوحة السابقة. حيث يشاهد في منتصف الصورة أكبر على الفيل هواي وهو يطارد الفيل رانا باغا فوق الجسر العائم الذي صوره الفنان يغوص في النهر من ناحيته اليسرى تحت وطأة وزن الفيلين العظيمين كما أشار لذلك أبو الفضل، ويلاحظ كذلك أن الطريق الخشبي للجسر المضروب فوق المراكب قد كسر في أسفل اللوحة وسقط الرجال الذين كانوا على الجسر في النهر.

ويظهر على الضفة الأخرى من النهر في يسار خلفية اللوحة جانب من سور فتح فيه بابان صغيران وتخللته مجموعة من الأبراج الدفاعية، ويقف أمام السور مجموعة رجال في حالة هلع وفزع. كما يلاحظ أن النهر قد احتل الصورة كلها تقريباً، وظهر فيه عدد من المراكب حاول أحدهم لإنقاذ من سقط من الرجال من فوق جسر بسبب الفيلين.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن بعض الجوانب الحضارية المهمة في عصر أكبر، حيث يظهر فيها جانب من عمارة ذلك العصر المتمثلة في الجسر العائم وسور المدينة الظاهر في الضفة اليسرى للنهر، إضافة لنماذج المراكب المستخدمة الملاحة النهرية في ذلك الوقت.

لوحة (٢٥)

الموضوع: أكبر يصطاد بفهود الشيتا أثناء رحلته إلى أجمير، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، ودهرمداس.
المقاسات: ٣٣,٥ × ١٩,٦ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:24-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 200, (fig. 28) 24/117.

- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٣، ص ٤١ – ٤٣.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٣.
. -Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 233 - 234

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9412/akbarpaintingbasawan؟/print=1

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٠٥، ص ٣١٦ – ٣١٧. [١]

النص المصور

يشكل الصيد بأنواعه واحدة من أكثر الأنشطة التي مارسها أكبر في مقامه وسفره، وتصور هذه اللوحة واحدة من المرات التي مارس فيها أكبر الصيد باستخدام الفهود، وذلك أثناء رحلته إلى أجمير لزيارة ضريح الشيخ معين الدين چِشتي، حيث كان دائما ما ترافقه الفرقة المخصصة لأنشطة الصيد. [٢]

ويحكي أبو الفضل عن هذه الحادثة قائلاً: " وفي ... (الأربعاء الثامن من شهر جمادى الأول ... الرابع عشر من شهر ... يناير ١٥٥٦م) انطلق إلى أجمير مع بعض الحاضرين المنتمين إلى حزب الصيد ... وصل جلالته إلى قرية كلفالي ... جعل الملك من الصيد مع الفهود هواية زينت عالمه وأبدى شغفاً قوياً بها وغالباً ما انغمس في ممارستها ..." [٣]

الوصف:

تصور هذه اللوحة ممارسة أكبر للصيد مع الفهود الصيادة، وهي أيضاً شرح لنص أبي الفضل عن رحلة الصيد، ومن ثم تعتبر رواية أخرى مبنية على النص ومصدرها ثقافة الفنان التي تكونت من خلال تواجده في المرسم الملكي المتواجد في البلاط. وإن كان قد اعتمد على النص في تحديد مسرح الحدث، حيث صور الحدث في واحدة من البراري التي يسير فيها أكبر أثناء رحلته إلى أجمير، وقد امتلأت بالفهود الصيادة التي تطار الفرائس المذعورة في جنبات اللوحة.

ويشاهد في منتصف الصورة السلطان أكبر يمتطى فرسه المنطلق بسرعة، ويتقدمه الفهد الصياد الذي كاد أن يمسك واحدة من الطرائد التي تجرى أمامهم خائفة، ويلاحظ وجود عربة يجرها ثوران تسير بسرعة في يسار اللوحة. ويظهر خلف فرس أكبر مباشرة في يسار منتصف اللوحة ثلاثة رجال منهم حامل السيف الملكي وحامل البندقية الملكية.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها بعض رجال فرقة الصيد المرافقين لأكبر والمسؤولين عن تجهيزات عملية الصيد، حيث يلاحظ في يمين مقدمة اللوحة فرس يحمل على ظهره رجلاً ومعه فهد صياد قد غميت عيناه وغُطي جسده، وأمامهم إلى اليسار مظلة الفهود يحملها رجلان، تستخدم لإراحة الفهود الصيادة تحتها، وأمامهم مباشرة إلى أقصى اليسار فهد صياد غميت عيناه أيضاً وغطي جسده ويقف على ما يشبه مصطبة مستطيلة أو ربما تكون مرتبة مريحة له. كما يلاحظ في أسفل مقدمة اللوحة تلة صخرية فوقها فهد نجح في الإمساك بواحدة من الطرائد ومن خلفه عربة يجرها ثوران وفوقها رجل يقودها، ربما كان متجهاً لحمل الفريسة التي تم اصطيادها.

أما خلفية اللوحة فيظهر في يمينها جانب من الموكب الملكي يتقدمه الفرسان حاملو الرايات الملكية، وبجوارهم فارس يحمل آلة موسيقية، كما يظهر في الموكب فيلان يحمل أحدهما هودجاً، ويلي الموكب تكتلاً صخرياً وقف أسفله فهدٌ صيادٌ يوشك أن يهجم على فريسة، ويظهر تالياً للتكتل الصخري

[١] على الرغم من أن الباحث قد عين الموضوع العام للوحة بكونه عن ممارسة أكبر للصيد؛ إلا أن مكان الصيد لم يكن في مدينة أجرا كما ذكر، والصواب ما أثبته في المتن.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٨ – ٧١٩.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٨ – ٧١٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 240, 242.

جانب آخر من الموكب يلاحظ فيه جمل وفرسان يتقدمهم اثنان من الرجال، ويحمل عليهم جميعاً صناديق المتاع.

ويمكن الاعتماد على هذه اللوحة في دراسة وتوثيق بعض جوانب رحلات الصيد الملكية وطبيعة فرقة الصيد المرافقة لأكبر على الدوام في كل رحلاته، والتي أفرد لها أبو الفضل فصلاً في كتابه آيين أكبري. كما تقدم هذه اللوحة بمعلومات عن هيئة الموكب الملكي وشارات ورايات الملك الخاصة بها، يضاف إلى ذلك نماذج الأزياء والأدوات والأسلحة المختلفة التي ربما تكون ارتبط ارتداؤها بمثل هذه الحالات أو بالقائمين بوظائف معينة خلالها.

لوحة (٢٦)

الموضوع: أكبر يزور ضريح الشيخ معين الدين جِشتي في أجمير، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، وإخلاص، ونانها.
المقاسات: ٣٢,٨ × ٢٠,١ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:23-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 20٩, (fig. 40) 23/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٥٨، ص ٢٨٣ – ٢٨٤.

- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٢، ص ١٩٥ – ١٩٦.

النص المصور:

تولدت عند أكبر الرغبة في زيارة ضريح الشيخ معين الدين عندما انطلق إلى فتحبور للصيد، ومر بالقرب من قرية ماندكار، وصادف بعض المغنيين ينشدون أناشيد يتغنون من خلالها بالخواجا معين الدين، والذي غالباً ما كان يرد ذكره في النقاشات الدينية التي كان يعقدها أكبر. [٢]

ويحكي أبو الفضل قصة ذهابه فيقول: "فعقد العزم على الذهاب ... وازداد تصميما على خوض غمار الرحلة، وفي ... (الأربعاء الثامن من شهر جمادى الأول ... الرابع عشر من شهر ... يناير ١٥٥٦م) انطلق إلى أجمير مع بعض الحاضرين المنتمين إلى حزب الصيد ...فكانت الزيارة إلى مقام قداسته خواجا الشهير، وكان الأشخاص المسؤولون عن هذه المدينة المقدسة من أصحاب الحظوظ." [٣]

الوصف:

تصور هذه التصويرة مشهد زيارة أكبر لضريح الشيخ معين جيشتي، وعلى الرغم من أن نص أبي الفضل عن الزيارة مقتضب جداً إلا أن اللوحة أتت مركزة على مشهد الزيارة الذي لم يرد عنه أي

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9409/akbarpaintingikhlas؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٨ – ٧٢٠.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٨ – ٧٢٠.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 240, 243.

تفاصيل كما يتضح من النص، وبناءً عليه يمكن اعتبار اللوحة الحالية رواية تاريخية غير نصية وإنما ذات طبيعة تصويرية.

ولقد قسم الفنان لوحته إلى مستويين، المقدمة والخلفية، أما مؤخرة اللوحة فيشاهد في ساحة الضريح الداخلية والمحاطة بسور حولها فتح في باب صغير، وفي منتصف الساحة يتوسطها قبر الشيخ وعلى يمينه مبنى صغير ربما كان قبراً لأحد أتباع طريقته. ويشاهد أكبر واقفاً على باب قبة الشيخ معين الدين رافعاً يديه بالدعاء، ومن أمامه عدد من مسؤولي الضريح رافعين أيديهم أيضاً بالدعاء والسبح في أيديهم في حين يمسك أحدهم بمصحف، ومن خلف أكبر وقف أتباعه خلفه وعن يساره متراصين رافعين أيديهم بالدعاء ماعدا الذين يحملون حاجيات الملك من المذبة والمظلة والسيف والقوس والنشاب والرمح.

أما المستوى الثاني والمتمثل في مقدمة اللوحة فيشاهد فيه ساحة خارجية يفتح عليها باب الضريح ويبدو أنها مسورة أيضاً، حيث يظهر في أسفل مقدمة اللوحة فتحة بين سورين غير متصلين، وقد امتلأت هذه الساحة بعدد كبير من عامة الشعب الذين حضروا لأخذ نصيب من عطاء الملك الذي يحرص على توزيعه أثناء مثل هذه الزيارات الدينية، وتمثل هذا العطاء في الذهب والطعام، حيث يشاهد بجوار الباب اثنان من أتباع الملك يحمل أحدهم كيس ذهب والثاني يأخذ منه ويعطي الفقراء الذين مدوا أيديهم إليه، أما الطعام فيشاهد في يسار مقدمة اللوحة جرتان كبيرتان وقف بجانبها رجل يمد يده فيها ليملأ منها أكواب الشراب الممدودة إليه.

ويلاحظ وجود اثنين من الباعة يحاول أحدهم أن يبيع الضريح لأحد الحراس الواقفين على باب الضريح. ويشاهد عدد كبير من رجال أكبر من بين هذه الحشود وبجوارهم أحصنتهم، إضافة لمجموعة منهم تواجدت بأسلحتها خارج السور، ومن بينهم اثنان يركبون فيلين ضخمين.

وتتمثل أهمية هذه اللوحة في كونها تعطي لمحة عن جانب من جوانب الحياة الدينية في ذلك العصر، من خلال ما تعكسه من طبيعة هذه الزيارات التي كان يقوم بها أكبر والرسوم المتبعة فيها. كما تقدم نموذج للعمارة الدينية وما تحمله من عناصر معمارية وطرز خاصة ببلاد الهند. ويلاحظ فيها أيضاً نماذج إضافية من الأسلحة والتروس وأخرى عن الأزياء وأغطية الرؤوس، وبخاصة أزياء طبقة اجتماعية لم يكن لها مكان في التواريخ المكتوبة إلا نادراً وهم أولئك الفقراء الذين احتشد بهم الفناء الخارجي للضريح.

لوحة (٢٧)

الموضوع: السيطرة على حصن ميرثا، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كهيمن سنكراش، ومكند.
المقاسات: ٣٢,٨ × ١٩,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:25-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 235, (fig. 76), 25/117.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9413/paintingkhimansangtarash؟/print=1

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢١٩، ص ٣٧٥ – ٣٧٦.[1]

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٥، ص ١٦٠ – ١٦١.[2]

النص المصور:

بعد رجوع أكبر من زيارة ضريح الشيخ معين في أجمير واستقراره بالعاصمة، قرر السيطرة على حصن ميرثا الراجبوتي المنيع والتي كانت تحت سيطرة راي مالديو الذي كان أحد راجاوات الهند الأكثر نفوذاً، وقد حصن القلعة ووضع بها حامية على رأسها عدد من القادة الراجبوت الذين اشتهروا بالبسالة كجاغمال ومعاونه ديو داس.[3]

فجَرَّد أكبر جيشاً على رأسه شرف الدين حسين لاحتلالها، والذي نجح في فرض حصار حولها لمدة، ثم نجح في احداث خرق فيها بتفجير أحد أبراجها، فطلب العدو الاستسلام؛ فاتفق معهم شرف الدين على تسليم كل ممتلكاتهم قبل خروجهم، وانسحب كل طرف إلى مواقعه، لكن الراجبوت في اليوم التالي أحسوا بالعار، فنقضوا العهد وأشعلوا النار في ممتلكاتهم في القلعة وخرجوا للمواجهة الأخيرة التي انتهت بمقتلة عظيمة لم ينج منها إلا القليل ممن هرب منهم. وكان ذلك في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م).[4]

ولقد حكى عن هذ الانتصار أبو الفضل في كتابه، حيث يقول: " ... انسحب أبطال الجيش المنتصر وفق ما اشترط عليه. في اليوم التالي، خرج جاغمال من القلعة ووضع حداً لحياته. أما ديو داس، فقد أراد الموت من يأسه وأفكاره السوداء، الأمر الذي دفع به إلى إشعال الحريق في ملكيته انتقاماً. وكالأفعى المنتفضة على بعضها، انتفض من الحريق وخرج من القلعة، وتقدم بشجاعة وجرأة لمواجهة الجيش ومعه أربعمائة إلى خمسمائة حصان، ... فدارت معركة طاحنة ... وفي النهاية وقع ديو داس عن جواده وحاصره عدد من القوات الذين قطعوه إرباً إرباً ... "[5]

الوصف:

تصور هذه اللوحة الحالية الجولة الأخيرة من المعركة التي انتهت بانتصار الجيش المغولي على راجبوت حصن ميرثا، ولقد قام الفنان بمحاكاة نص رواية أبي الفضل الذي تقدم ذكره.

ويشاهد في الصورة معركة طاحنة احتلت ثلثي الصورة تقريباً، ويظهر عدم وجود مشاة بين الفرسان والفيالة في الطرفين الذين استخدموا أسلحة متنوعة ودروعاً للرجال والحيوانات، ويظهر الجيش المغولي في يمين اللوحة وهو يهاجم قوات الراجبوت الهاربة، والتي تظهر في يسار اللوحة. ويلاحظ في صفوف الجيش المغولي في يمين وسط اللوحة رجلان امتطى كلٌ منهما جملاً، ويحمل أحدهما راية الحيش المغولي ومن خلفه راية أخرى لا يُرى من يحملها، بينما يقوم الرجل الآخر بالضرب على طبل النقرزان الذي وضع أمامه على الجمل.

---

[1] جانب الباحثة الصواب في تعيين الحدث موضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"اقتحام قلعة المراهته في جيبور وإشعال النيران بها من قبل قوات ميرزا شرف الدين حسين"**، وهذا غير صحيح تاريخياً، والصواب ما أثبته في المتن عاليه.

[2] جانب الباحث الصواب في تعيين الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة حيث ذكر بأنه: **"القبض على ميرزا فورت في راجستان"**، والموضوع الصحيح هو ما أثبته في المتن عاليه.

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٢٤ – ٧٢٦.

[4] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٢٤ – ٧٢٦.

[5] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٢٤ – ٧٢٥.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 247 - 250.

أما خلفية اللوحة فيظهر فيها حصن ميرثا الذي اشتعل جزء منه كما ورد في نص أبي الفضل سابق الذكر.

ويمكن الاعتماد على هذه اللوحة في دراسة وتوثيق بعض جوانب النظام الحربي والجيش في ذلك العصر من خلال ما يظهر فيها من نموذج للرايات الملكية في الحرب وفرق الجيش المختلفة، والأسلحة والدروع المتنوعة، إضافة للحيوانات المستخدمة. كما تقدم نموذجاً يستشف منه ملامح العمارة الحربية والمدنية في ذلك الوقت وعناصرها المعمارية وطرزها المختلفة.

لوحة (٢٨)

الموضوع: غرق بير محمد خان حاكم مالوة في نهر نربده، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكين، وبَرس.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:26)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 255, (fig. 108), 26/117.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 132, Pl. 146.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٦٠، ص ٢٧٥ – ٢٧٧. [٢]

النص المصور:

بعد الانتصار الأول على باز بهادر وفراره؛ قرر أكبر حضور أدهم خان إلى البلاط وتولية بير محمد خان شيرواني مكانه في حكم مالوة، وبعدها بفترة رجع باز بهادر من خانديش لاستعادة ملكه، ولما بلغت الأنباء بير محمد تقدم لمواجهته وانتصر عليه، وقرر بعدها الدخول إلى خانديش لتتبع باز بهادر ومعاقبة حاكمها الذي آواه، وبعد انتصارات وغنائم كثيرة، أشار عليه قادته بأن الغنائم كثرت والدماء سالت ولم يعد الوقت وقت قتال، فقرر العودة إلى مالوة بعد إلحاح منهم، وفي طريق عودته وأثناء عبور الجيش لنهر ربده الهائج تعرض للغرق. [٣]

يقول أبو الفضل: " كان المساء قد شارف على الحلول عندما بلغ الرجال ضفة نارباد. وهناك كان رفاق بير محمد خان يؤكدون أن العدو ما زال بعيداً، وأن عليهم قضاء الليل من دون أن يبرحوا

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9414/pirmuhammadkhanpaintingmiskina؟/print=1

[٢] على الرغم من أن الباحثة قد عينت موضوع اللوحة تعييناً صحيحاً إلا أنها قد جانبها الصواب في وصف اللوحة وتأويل عناصرها بحيث ذكرت أشياء غير موجودة في اللوحة ولم ترد في النص الذي يروي الحادثة في كتاب أكبر نامه؛ من بين هذه الأخطاء: أولاً: قولها: " يبدو أن هذا الموكب كان يعبر النهر عن طريق كوبري خشبي مقام على قوارب مثبته أسفل النهر"؛ وهذا الوصف غير موجود في اللوحة من قريب أو بعيد. ثانياً: قولها في حكاية الحادثة التي تصورها اللوحة: " ولضخامة الموكب المار على هذا الجسر، وثقل حمولته من اشخاص وحيوانات تحمل عدتهم ومتاعهم ادى هذا الثقل الى انكسار الجسر الخشبي وانهياره، وسقوط من كان يعبر عليه في مياه النهر"، وهذه رواية لم تحدث أصلاً ولم ترد في الحدث المروي في كتاب أكبر نامه.
والحقيقة فإن المقابلة بين التصويرة ونص الحادثة الذي اعتمد عليه الباحث في تصويرها يقي من الوقوع في مثل هذه الأخطاء التي يترتب عليها أخلال كبيرة في الوصف والتحليل ومن ثم الخطأ في الاستنتاجات النهائية.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٣١ – ٧٣٢.

أماكنهم ... ولكن ... ومن شدة تهوره، رمى نفسه في مياه نهر ناربادا الهائجة ... صادف أن بعض الجنود يعبرون النهر بسرعة، فاقتربوا من الجواد وركلوه على أحد جوانبه، عندها، جفل الجواد وانتفض، فوقع بير محمد خان عنه وسقط في مياه النهر ... فغرق بير محمد خان، وحمل٥٠ تيارات المياه إلى الفناء ..." [١]

الوصف:

تصور اللوحة الحالية مشهد غرق بير محمد خان، ويظهر من اللوحة أن الفنان قد حاول محاكاة نص أبي الفضل بحيث أصبحت اللوحة شرحاً له، حيث قام برسم جانب من نهر نربده وضفتيه في كل اللوحة.

ويشاهد الصورة نهر نربده الذي احتل أكثر من ثلثي اللوحة، ويظهر في منتصفه بير محمد وهو يغرق في مياه النهر الهائج وقد اختفى جسده كله ماعدا رأسه، ويظهر أيضاً جانباً من قافلة الجيش المغولي تعبر النهر وقد بدا على رجالها اللامبالاة ببير محمد خان وعدم محاولتهم إنقاذه أو عدم درايتهم به لانشغالهم بالنجاة بحياتهم.

ويظهر عدد من البغال الذين يحملون الأمتعة وهم يعبرون بجوار الرجال الذين ركبوا أحصنة.

أما ضفتا نهر نربده والتي صورها الفنان في مقدمة ومؤخرة اللوحة، فيظهر فيها جانب آخر من قافلة الجيش التي يلاحظ فيها استخدام الجمال، كما يلاحظ وجود قرد مسلسل العنق قد حمل على ظهر جمل في مقدمة اللوحة.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن شكل قافلة الجيش بعد انتهاء المعارك وجانب من مكوناتها والحيوانات المستخدمة فيها، إضافة لما توضحه عن طريقة من طرق عبور الأنهار في ذلك الوقت، كما تقدم نماذج لأزياء الجند بعد انتهاء المعارك.

لوحة مزدوجة: استقبال أكبر لسفير الشاه طهماسب في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)، اللوحتان (٢٩)، و(٣٠).

لوحة (٢٩)

الموضوع: أكبر يستقبل سفير الشاه طهماسب في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، ونَنْد ولدرانداس.
المقاسات: ٣٠,٨ × ١٩,١ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:27)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٣١ – ٧٣٢.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 258 - 259.

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9419/akbarreceivestheiranianambassadorpaintinglal؟/print=1

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 189, (fig. 9) 27/117.

النص المصور:

جمعت الدولتين المغولية في الهند والصفوية في إيران علاقات ودية وطيدة بنيت على أساس صداقة قديمة من زمن بابر شاه مؤسس دولة المغول والشاه عباس الصفوي الذي كان ملجأه ومساعده في الأزمات التي مر بها، وامتداداً لهذه العلاقات قام الشاه طهماسب الصفوي بإرسال سفارة سياسية لتعزية أكبر في وفاة أبيه همايون ولتهنئته بمناسبة اعتلائه العرش وحملها بهدايا ثمينة.[1]

ويصف أبو الفضل الحدث قائلاً: " ... عندما أضحى السفير على مقربة من العاصمة، أمر جلالته بأن يتوجه عدد من الضباط رفيعي الشأن إلى استقباله ومرافقته إلى مكان ملائم للإقامة ... بعد بضعة أيام بعد أن كان السفير قد ارتاح من عناء الرحلة، حظي بفرصة الاجتماع بالملك، ومنح شرف تقبيل العتبة الملكية. وبعد أن ردد صلاة الشاه الداعية للازدهار، تقدم نحو العرش الملكي ويدا تحملان بفائق الاحترام رسالة تزخر من الألف إلى الياء بعبارات المحبة والصدق ..."[2]

الوصف:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور مشهد استقبال سفير الشاه طهماسب، ولقد حرص الرسام على محاكاة نص أبي الفضل وشرحه وتوضيحه، حيث رسم مسرح الحدث متمثلاً في ساحة بلاط القصر الملكي في التصويرتين.

ويشاهد في الصورة الحالية جانب من ساحة القصر المقام فيها مجلس الاستقبال ويظهر فيها جانب من عمارة القصر، ويلاحظ يمين منتصف الصورة أكبر جالساً على عرشه داخل الجوسق المكشوف الجوانب، وقد وقف خلفه الرفقة المعتادة في كل لوحة تقريباً والمتمثلين في حاملي المذبة والسيف والقوس، ووقف أمام أكبر أحد كبار ضباطه وقد حمل رسالة الشاه الصفوي ليقرأها على أكبر، بينما يشاهد أمام درج الجوسق مباشرة في يسار منتصف اللوحة السفير الصفوي وبجواره أحد مرافقيه، ويلاحظ أن زي السفير ومرافقه وغطاء الرأس يختلف تماماً عن أزياء بقية الحضور.

ويظهر في اللوحة عدد كبير من الحضور بأزيائهم المميزة وقد أحاطوا الجوسق الملكي من جوانبه، ويلاحظ وجود مسافة فراغ واضحة بينهم وبين الجوسق يمكن أن نطلق عليها حرم العرش الملكي.

ويلاحظ في الصورة غزال أليف وقد ربط بحلقة حديدية مثبتة في سلم الجوسق الملكي، ومن خلف الغزالة مباشرة في يمين مقدمة اللوحة وقف رجلان يحمل كل منهما صقراً صياداً وقد فميت عين أحدهما.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن رسوم استقبال السفارات السياسية. وكذلك رسوم البلاط والاجتماعات الملكية المنعقدة فيه، كما توضح ظاهرة اجتماعية جديدة تمثلت في اقتناء الغزلان للتسلية والترفيه والاستمتاع بمنظرها، إضافة لعادة تربية الصقور الصيادة. وتقدم كذلك بنماذج لأزياء علية

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٣٤ – ٧٣٥.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٣٥.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 262.

القوم وبخاصة زي السفارة الإيرانية وأغطية رؤوسها. يضاف إلى ذلك ما يظهر في اللوحة من نموذج عن عمارة القصور الملكية وبعض عناصرها وطرازها المعماري

لوحة (٣٠)

الموضوع: أكبر يستقبل سفير الشاه طهماسب في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، وإبراهيم كهار.
المقاسات: ٣١,١ × ١٩,٢ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:28-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 188, (fig. 8) 28/117.

- عبد السلام: **السجاد المغولي الهندي**، لوحة ١٤٣، ص ٢١٤.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة وتقابل اللوحة (٢٩)، وتصور هذه اللوحة وفد السفارة وبعض الهدايا التي قدموا بها من قبل الشاه.

يقول أبو الفضل في نفس روايته عن الحدث "... كما أنه أرسل أيضاً الهدايا، منها الأحصنة العربية النارية والفحول السريعة من العراق وتركيا، وبعض الملابس الراقية والتحف الرائعة ... ومنح شرف تقبيل العتبة الملكية ... كما رتب الهدايا ووضعها أمام جلالته" [٢]

الوصف:

رسم الفنان في هذه الصورة بقية مسرح الحدث المتمثل في ساحة القصر الملكي مع جانب من سور القصر، ويشاهد في الصورة بقية سفارة الشاه طهماسب في يمين منتصف الصورة وعددهم أربعة أفراد ارتدوا زياً مختلفا عن بقية الحضور الذين تجمعوا في خلفية اللوحة مصطفين في احترام بأزيائهم المختلفة ومن فوقهم مظلة مائلة مزركشة.

أما الهدايا التي أحضرها السفراء معهم كما أخبر أبو الفضل فقد ملأت مقدمة اللوحة ومنتصفها، حيث يظهر في يمين منتصف اللوحة فرسان من الخيول التي أشار أليها أبو الفضل وقد زينت ووقف بجوارها سائسها، ووقف أمامهم رجلان حمل كل منهما نوعاً آخر من الهدايا التي ربما تكون الملابس الراقية التي وردت في نص أبي الفضل، وفي مقدمة اللوحة وقف عدد من الرجال حول بساط أحمر وضعت عليه الهدايا الأخرى المختلفة، ويلاحظ وجود رجل يقوم بترتيب الهدايا كما أشار لذلك أبو

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9746/akbarreceivestheiranianambassadorpaintinglal؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٣٥.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 262.

الفضل في نصه، ويلاحظ أيضاً عدد من الهدايا الأخرى في يسار مقدمة اللوحة بعيدا عن البساط الأحمر المذكور، وربما كانت التحف التي ذكر أبو الفضل أن السفراء أحضروها أيضاً من بين الهدايا. أو ربما كانت مجرد إعدادات طعام.

وتساعد هذه التصويرة مثل سابقتها في دراسة نفس الجوانب الحضارية المتمثلة في مراسم استقبال السفراء ومراسم البلاط الملكي، ونماج الهدايا المتبادلة في السفارات، ونماذج من أزياء ذلك العصر، فضلاً عن لمحة عن طرز عمارة القصور الملكية وعناصرها المعمارية.

لوحة (٣١)

الموضوع: إعدام أدهم خان ابن المرضعة الملكية، في (رمضان ٩٦٩هـ/مايو ١٥٦٢م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكين، وسنكر.
المقاسات: **٣٣ × ١٩,٥** سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:29-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 227, (fig. 65), 29/117.
- Pal: **Masters artists of the imperial Mughal court**, P. 27, Pl. 9.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 129, Pl. 139.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٣٨، ص ٨٧ – ٨٨.
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ١٩، ص ٢٠٧.

النص المصور:

في يوم السبت (١٢ رمضان ٩٦٩هـ/١٦ مايو ١٥٦٢م) أُعدم أدهم خان الابن الأصغر لمرضعة الملك ماهم أنجا، وذلك بسبب تحريضه على قتل شمس الدين محمد أتكا خان غيرة منه، في الديوان الملكي عندما كان يمارس عمله، ولاقتحامه الجناح الملكي الخاص، بدون اذن والسيف في يده، وكان أكبر وقتها نائماً فلما استيقظ بفعل الجلبة والصخب وعلم ما جرى خرج بنفسه إلى أدهم خان الذي فوجئ بالسلطان وحاول أن يبرر تصرفاته، لكن أكبر لم يمهله ولكمه على وجهه ففقد وعيه ثم أمر بإعدامه. [٢]

ويروي أبو الفضل تنفيذ الإعدام قائلاً: " باختصار، استيقظ جلالته بفعل الصخب المخيف وطالب بشروحات إزاء ما جرى. فعمد رفيق صهيب قار منصب ... إلى رواية الوقائع للملك ... عندما أدرك جلالته فظاعة القصة وقف مشدوهاً وبدأ يطرح المزيد من الأسئلة. فدل رفيق بإصبعه على الجثة المضرجة بالدماء مكرراً ما قاله. عندما رأى جلالته شاهنشاه الجثة، شعر باستياء وامتعاض ... وتقدم نحو الجهة الأخرى من الشرفة. وبينما كان يخرج اقترب منه خادم من السراي وناوله السيف المعقوف الخاص ... وعندما اجتاز الملك أول جهة من الشرفة، واستدار نحو الجهة الثانية، رأى ذلك الخسيس، ورددت شفتاه ... العبارة التالية: "يا ابن الحقير، لم قتلت عزيزنا أتاغا؟" فسارع البائس الوقح إلى

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9740/adhamkhanpaintingmiskin؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٣٩ – ٧٤٥.

الإمساك بيدي جلالته قائلاً: "تحر قبل أن تناقشني! فقد أجريت (فقط) البعض من التحريات ..." ... وأخيراً رفع جلالته شاهنشاه يده عن سيفه، وحررهما من قبضة ذلك الخسيس، ومد يده للاستيلاء على سيف أدهم خان. عندها رفع المنبوذ ... يده عن جلالته وأمسك بها سيفه. فسحب جلالته يده ووجه إلى الوحش الشرير ضربة على وجهه بقبضته، فتدحرج الخسيس وسقط فاقداً الوعي ... وقيدوه ... وقد صدر أمراً يقضي برمي الشخص الذي يتعدى على مكان لا علاقة له به من فورهم من على الشرفة ... فبقي مرمياً بين الحياة والموت. فصدر أمر آخر بجلبه إلى الشرفة ثانية، وإنما هذه المرة، جر الرجال أدهم خان من شعره صعوداً، وفق الأوامر، ورموه من على الشرفة بحيث كسر عنقه وسحق دماغه ..." [١]

الوصف:

على الرغم من أن الرواية الكاملة للحدث تمثل فصلاً كاملاً إلا أن الفنان اختار النص السابق من بقية الرواية لتصويره.

ولقد لخص الرسام في هذه اللوحة نص أبي الفضل عن حادثة إعدام أدهم خان، فعلى الرغم من تعدد مراحل الحدث وعناصره بدأ من قتل شمس الدين محمد أتكا خان، وما بين الهرج والمرج المترتب عليه، ثم استيقاظ أكبر من نومه ومطالبته بالتوضيحات للجلبة ثم تناوله سيفه، وانتهاء بأمر إعدام أدهم خان رمياً من شرفة القصر مرتين؛ كل هذه المشاهد والمراحل المتتالية قام الرسام بتصويرها في اللوحة.

ويمكن ملاحظة ذلك من خلال وصف اللوحة مع مراعاة تسلسل أحداث نص أبي الفضل عن الحدث، حيث يشاهد في مقدمة يسار اللوحة جثة شمس الدين، ومن حولها عدد كبير من رجال القصر والحاشية في حالة هرج ومرج، وبجوارهم السلم الصاعد إلى شرفة القصر، حيث تشاهد جثة أدهم خان في حالة سقوط ولما تستقر بعد على أرض القصر وقد صور كما ذكر أبو الفضل ورأسه إلى أسفل حيث ستنكسر عنقه من أثر الارتطام.

أما خلفية اللوحة شرفة القصر التي ينتهي إليها السلم المذكور، وقد وقف فيها اثنين من خدم القصر أمام أكبر الذي ارتدى ملابس النوم وأمسك سيفه في يده اليسرى، ويلاحظ على وجهه الغضب بينما يبدو على الرجلين أمامه يبدو أنهما يقومان بالإجابة على استفساراته. ومن ورائهم تظهر بعض أبنية القصر الأخرى والتي يلاحظ في يسارها فوق السطح طائر الطاووس، بينما في اليمين ظهر رجل يقوم بمشاغلة بعض طيور الحمام بعصا في يديه.

ويمكن من خلال هذه اللوحة دراسة وتوثيق جانب من عمارة القصور الملكية من عناصر وطرز معمارية، إضافة لنماذج الأزياء المختلفة الظاهرة فيها خاصة تلك التي يرتديها أكبر حال نومه. كما يظهر في اللوحة ما يمكن اعتباره ظاهرة جديدة والمتمثلة في الحمام وطائر الطاووس المتواجدين في القصر الملكي، وما قد يعكسه ذلك من بعض العادات الملكية.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٤١ – ٧٤٢.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 272.

لوحة (٣٢)

الموضوع: القبض على منعم خان أثناء فراره إلى كابل، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: جكن، نامان.
المقاسات: ٣٢,٥ × ١٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:30-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 246, (fig. 96), 30/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٢، ص ٤٤ – ٤٥, [٢]
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٢٠، ص ٢٠٧. [٣]

النص المصور:

بعد إعدام أدهم خان، قرر منعم خان الخان خانان ووكيل السلطنة الفرار من العاصمة بمرافقة محمد قاسم مير باهر، خوفاً من اتهامه بتحريض أدهم خان على قتل شمس الدين محمد، وذلك بسبب ما عرف عنه من غيرته الشديدة منه وصحبة أدهم خان له وتأثر الأخير به، ولما علم بخروجه من العاصمة وتوجهه إلى كابل أحسن الظن به لعلمه أن خروجه بسبب الخوف وليس انعدام الولاء، وبينما كان منعم خان في طريق إلى كابل اعتقل ثم أرسل إلى أكبر الذي عفا عنه وأعاده إلى منصبه مرة أخرى. [٤]

واللوحة الحالية تصور لحظة اعتقاله وهو في على مشارف مدينة كابل، وروايتها عند أبي الفضل كما يلي: " ولكن القدر شاء أن الفارين وصلا إلى بركَنة Pargana ساروت الواقعة في أرض مير محمد مونشي بعد أن أمضيا ستة أيام في اجتياز التلال والصحاري. وكان قاسم علي سيستاني، خادم مير مونشي، القائد العام للشرطة (شيقدار Shiqdar) في البركنة. فسمع أن ضابطين تابعين للملك وصلا إلى البركنة وأنهما ظهرا مرتاعين. فقام، بمساعدة بعض القرويين بقطع الطريق أمامهما واعتقالهما ..." [٥]

الوصف:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9733/munimkhanpaintingjagan؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تعيين الحدث الدقيق الذي تصوره اللوحة؛ حيث نصت على أنه: **"القبض على الثائر منعم خان أثناء إقامته في كابل"**، حيث إنه لم يكن مقيماً في كابل، فضلاً عن أنه لم يكن ثائراً أصلاً، والصواب هو ما أثبته في المتن. ولقد ترتب على هذا بعض الأخطاء في الدراسة الوصفية، منها تأويلها للحشد الظاهر في اللوحة بأنه معركة حربية وبأن منعم يحاول الهرب أثنائها، والصواب أنه لم تحدث أي معركة حيث إن منعم خان لم يكن بصحبته إلا أحد رجاله، كما أن الذين يقبضون عليه هي الشرطة المستعينة ببعض القرويين الذين لم يحملوا أي أسلحة وإنما مجرد هراوات، وتفصيل ذلك في المتن عاليه.

[٣] كررت الباحثة نفس الخطأ الذي وقعت فيه في تعيين الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة في رسالتها للدكتوراة عن:" **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية"**؛ حيث ذكرت أنه: **"توقيف الثائر منعم خان أثناء فراره من كابل"**، والصواب أنه كان يدخل إلى كابل وليس يهرب منها، كما أنه لم يكن ثائراً أصلاً ولا متمرداً على أكبر، والصواب وتفصيله قد أثبته في المتن عاليه.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٤٥ – ٧٤٧.

[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٤٦ – ٧٤٧.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 278 – 279.

حاول الرسام تجسيد نص أبي الفضل عن قصة اعتقال منعم خان في كابل. حيث يشاهد في مؤخرة اللوحة بعض عمائر منطقة ساروت، في حين يظهر الكمين الذي اعتقل فيه منعم خان ومرافقيه في بقية الصورة.

ويلاحظ منعم خان ومرافقيه يمتطون أحصنة وقد أحاط بهم من كل جانب رجال شرطة البركنة والقرويين المعاونين لهم، وقد أمسكوا بلجام الأحصنة وقبضوا على المشاة المرافقين لمنعم خان أيضاً، ويظهر في يسار منتصف اللوحة قاسم علي سيستاني ضابط شرطة البركنة ومن خلفه اثنين من مرافقيه، وهو يشاهد عملية الاعتقال، والملاحظ هو التابعين له كانوا يمسكون عصي وشماريخ كبيرة دون أن يشهروا السيوف.

ويمكن الاعتماد على هذه اللوحة في دراسة بعض الجوانب الحضارية في ذلك العصر، حيث تقدم نماذج مختلفة ومتنوعة من أزياء ذلك العصر- ولقطاعين مهمين من المجتمع وهما رجال الشرطة والقرويون من عامة الشعب، إضافة لنماذج من العمارة المدنية المتمثلة في أبنية بركنة ساروت الظاهرة في خلفية اللوحة. كما تقدم نماذج مختلفة للأدوات غير القتالية كالشماريخ أو العصي الغليظة والسياط والتي ربما تكون من أدوات جهاز الشرطة في ذلك الوقت إلى جانب الأسلحة التي من المحتمل أنها لم تكن تستخدم ابتداء إلا في حالات خاصة.

لوحة (٣٣)

الموضوع: انتصار الجيش المغولي على السلطان آدم حاكم جَكَر، في البنجاب في (٩٧١هـ/١٥٦٣م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: تمسي، وبهواني، وسانوله.
المقاسات: ٣٢ × ١٨,٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:31-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 248, (fig. 98), 31/117.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٤٢، ص ١٠٥ – ١٠٦. [٢]
- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٥١، ١٧٣ – ١٧٤.

النص المصور:

كان السلطان آدم جَكَر رأس قبيلة جَكَر والمسيطر على مناطقها، وكانت قبيلته على ولاء لأكبر، إلا أنه كان قد اغتصب حكم مناطق القبيلة من كمال خان ابن أخيه السلطان سارانج بعد موت الأخير مستغلاً أن كمال خان كان أسيراً عند أحد أعداء القبيلة. لكن كمال خان بعدما أطلق سراحه توجه لبلاط أكبر والتحق به وأقطعه أكبر أقسام من منطقة لكناو، وهناك قدم خدمات جليلة تميز بها عن الآخرين أثناء الحرب الضروس التي انتصر فيها خان زمان على الأفغان، فقرر أكبر مكافأته وأنعم عليه، لكن كمال خان استغل الفرصة وتوسل إلى أكبر أن ترد إليه أرضه الأم، فصدر أمر أكبر بأن تقسم أراضي

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9732/sultanadampaintingtulsi؟/print=1

[٢] لم تعين الباحثة الموضوع الدقيق للوحة؛ وإنما ذكرت أنه **"منظر معركة حربية"**.

قبيلة جكر بينه وبين عمه، لكن الأخير رفض ذلك، وأعلن العصيان، فجرد له أكبر جيشاً هزمه وأسر هو وابنه لشكاري، وسلمت أراضي القبيلة وآدم خان وابنه لكمال خان. [١]

وتصور اللوحة الحالية الانتصار في المعركة التي دارت بين الفريقين في جوار أرض هيلان Hilan، والذي يرويه أبو الفضل كما يلي: "... بما أن آدم اختار درب التمرد، تقدم الجيش وتوغل في أرض غاكار. بقي آدم على عناده واستعد للمقاومة، فوقعت معركة شرسة في جوار مدينة هيلان. ولكون الجرأة والشجاعة متجذرة في سكان غاكار، دارت المذابح والاشتباكات، ولكن، بما أن الله يدعم دوما الجيوش الملكية، انتصرت هذه الأخيرة، ولمعت سيوفها مزيلة الصدأ عن ساحة الانتصارات العظيمة، وزج السلطان آدم في السجن." [٢]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل المقتضب وجعل اللوحة شارحة ومفصلة له، حيث قسم الصورة إلى مستويين، الأول منهما والمتمثل في مقدمة اللوحة يشاهد فيه جانب من انتصار من المعركة الشرسة والدامية، حيث يظهر فيها قوات جيش الجكر في يسار اللوحة وهي تفر منهزمة وتحاول استخدام النشاب في صد قوات المغول المندفعة خلفها والتي تظهر في منتصف ويمين مقدمة اللوحة.

أما المستوى الثاني والمتمثل في مؤخرة اللوحة فيظهر في منتصفها السلطان آدم جكر أسيراً ومن خلفه أحد ضباط المغول يقوم بتقييد يديه من خلف ظهره، وقد وقف أمامه قائد الجيش المغولي وكبار الضباط، بينما تظهر مجموعة أخرى من الضباط في يسار اللوحة وقد أمسك أحدهم راية الجيش الملكي. كما يلاحظ في أقصى خلفية اللوحة بعض أبنية مدينة هيلان.

وتوثق هذه اللوحة بعض الجوانب الخاصة بالنظام الحربي والجيش، مثل فرق الجيش المختلفة وتسليحها ودروعها ووسائل الحماية للجنود، والحيوانات المستخدمة وشكل الراية الملكية. كما تقدم نموذج لبعض العناصر المعمارية في ذلك الوقت من خلال أبنية مدينة هيلان البادية من بعيد في يمين خلفية اللوحة.

لوحة (٣٤)

الموضوع: استسلام حاكم حصن أجمير للقائد المغولي حسين قولي خان، في (٩٧٠هـ / ١٥٦٢م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، ونامان، ومكند.
المقاسات: غير مذكورة في بطاقة المتحف، لكنها لا تختلف كثيرا عن مقاسات اللوحات الأخرى في المخطوط.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:32)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٣]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 249, (fig. 99), 32/117.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٦٠ – ٧٦٢.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 298 – 300.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٦٢.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 299.
[٣] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9731/tarkhandivanaandhusainqulipaintinglal؟/print=1

- عبد السلام: **السجاد المغولي الهندي**، لوحة ١٤٤، ص ٢١٥. [١]
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢٦، ص ٣٨٧ – ٣٨٨.

النص المصور:

في (٩٧٠هـ /٢٣ أكتوبر ١٥٦٢م)، فر ميرزا شرف الدين حسين من البلاط مدفوعاً كما يقول أبو الفضل بشكوكه والأفكار الشريرة التي سيطرت على عقله وشره المتأصل فيه، وتوجه إلى منطقتيه الصغيرتين في أجمير وناجور، ولما علم أكبر بالخبر أصيب بالدهشة، وبحث عن أسباب ذلك إلا أن شيئاً لم يتضح، فقرر أكبر معالجة الأمر قبل أن يتفاقم فرقى حسين قولي إلى رتبة خان ووهبه أرض ميرزا شرف الدين حسين في أجمير وناجور، وأرسله على رأس جيش للقضاء على التمرد في مهده، وعندما وصل إلى أجمير وجد أن ميرزا حسين كان قد منح قلعة أجمير إلى طرخان ديوانا وهو أحد خدامه المخلصين قبل أن يتوجه إلى جالور التي كانت تحت سيطرته، إلا أن طرخان بادر إلى الاستسلام وتسليم الحصن. [٢]

واللوحة الحالية تصور نص أبي الفضل عن استسلام طرخان لحسين قولي خان، والذي يقول فيه: **"**اقتربت القوات الملكية من أجمير وفرضت حصارا على القلعة لتمهيد الطريق أمام التقدم أكثر، فتصرف طرخان ديوان بحكمة وعقد اتفاقاً انضم بموجبه إلى الجيش الملكي، وقام حسين قولي خان بتسليم القلعة إلى رجال مخلصين والمضي قدماً.**"** [٣]

الوصف:

تمثل هذه اللوحة تفصيلاً وشرحاً للنص الصغير جداً الذي أورده أبو الفضل عن مشهد استسلام طرخان ديوان وتسليمه الحصن.

حيث يشاهد في يمين مقدمة اللوحة حسين قولي خان جالساً جلسته التقليدية فوق سجادة مزركشة، فرشت فوق ما يشبه مصطبة خشبية ترتفع عن الأرض بمقدار معين، ومن فوقه مظلة مائلة مزركشة بالزخارف النباتية المختلفة، ويقف خلف حسين قولي اثنان من ضباطه وقد حمل أحدهم سيفه والثاني أمسك في يده ما يشبه المنديل، وربما كان بديلاً عن المذبة في دورها. ويلاحظ خلف هذه المجلس الراية الملكية للجيش منصوبة.

أما طرخان ديوان فيشاهد خاضعاً أمام حسين قولي، حيث ركع أماه ومن خلفه أحد كبار الضباط يمسكه من وسطه وكأنه بقدمه لحسين قولي. ويلاحظ خلف طرخان عدد من أتباعه الذين حملوا الهدايا المختلفة لتقديمها إلى حسين قولي خان، ويظهر حول هذا المجلس عدد كبير من ضباط وجنود الجيش المغولي مصطفين في انضباط وبكامل عدتهم.

[١] على الرغم من أن الباحث قد حدد الموضوع العام الذي تصوره اللوحة إلا أنه لم يبينه بدقة كما تنص الرواية التاريخية التي تصورها اللوحة؛ حيث ذكر أن موضوعها: **"تقديم الولاء والطاعة للأمير حسين قولي خان"**، والصواب هو الموضوع الذي حددته في المتن عاليه.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٦٤ – ٧٦٦.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٦٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 304 – 305.

ويظهر في خلفية اللوحة جانب من حصن أجمير، حيث بدا جزء من سوره الذي فتحت فيه بوابة يكتنفها برجان، ويخرج منها ثلاث رجال يحملون متاع مختلفة، وربما كانوا يحملون هدايا أخرى لحسين قولي خان. ومن خلف السور ظهر جانب من ساحة الحصن بعناصرها المعمارية المختلفة.

ويمكن الاعتماد على هذه اللوحة في توثيق بعض مراسم إجراء معاهدات الاستسلام وإعلان الخضوع، إضافة لتوثيق جانب من العمارة الحربية والمدنية وبعض عناصرها المعمارية وطرزها. فضلاً عن نماذج الأزياء المختلفة العسكرية منها والمدنية، إضافة لنماذج الأسلحة البادية في اللوحة.

لوحة (٣٥)

الموضوع: محاولة غير ناجحة لاغتيال أكبر في مدينة دلهي، في (٢٨ جمادى الأولى ٩٧١هـ/يناير ١٥٦٤م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: جكن، وبهواني، ومادو.
المقاسات: ٣٣,٨ × ١٩,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:33-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 217, (fig. 52), 33/117.

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٣، ١٥٤ – ١٥٦.

النص المصور:

قرر أكبر الذهاب إلى مدينة دهلي بعد سماعه عن عودة شاه أبو المعالي واتفاقه مع المتمرد شرف الدين حسين، وبعد وصوله إليها بشهر تعرض لمحاولة اغتيال فاشلة غير معلوم من دبرها، وذلك في (٢٨ جمادى الأولى ٩٧٢هـ/يناير ١٥٦٤م).[٢]

وتصور اللوحة الحالية رواية أبي الفضل عن الحادثة، والتي يقول فيها: "فبعد وصول موكب سمو الملك شاهنشاه إلى دهلي، زار ... ضريح نظام الدين أوليا ... وكان عائداً إلى داره عندما وصل إلى مفترق طرق ... وصادف أحد الجاحدين الفانين واقفاً أمام مدرسة ماهام أناغا. وعندما تخطاه سمو الملك، صوب هذا الرجل سهماً ... أصاب السهم سمو الملك في كتفه اليمنى ... أرادوا أن يفحصوه ويعالجوه من فورهم ولكنه طلب منهم أن يقتلوه لئلا يثير هذا الأمر شك العديد من أتباعه، لذلك قطعوه إلى عدة أجزاء ... وقدم عرضاً لأتباعه لاستخراج السهم ... على الرغم من إصابته بجرح خطير إلا أنه ركب حصانه متجهاً نحو منزله ... " [٣]

الوصف:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9726/akbarpaintingjagan؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٧٠ – ٧٧٢.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٧١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P.312 – 313.

تعد هذه اللوحة شرحاً توضيحياً لنص أبي الفضل الكامل عن حادثة الاغتيال، ولقد حرص الفنان على محاكاته وتضمين عناصره الرئيسية في اللوحة، حيث صور الفنان مسرح الحدث متمثلاً في طريق يظهر في منتصف اللوحة وعلى جانبي الطريق يظهر جانب من عمائر مدينة دهلي.

ويشاهد في الصورة أكبر يمتطى فرسه في منتصف الطريق وهو يمسك السهم الذي رماه به القاتل بعد أن انتزعه من موضع إصابته به كما ذكر أبو الفضل، ويتقدمه اثنان من جنوده الذين شهروا سيوفهم ورفعوا تروسهم في تحفز ويظهر خلف أكبر مباشرة مقدمة موكبه الملكي على امتداد يمين اللوحة، ويحمل أولهم من الأعلى المظلة الملكية ويليه حامل السيف ويليهم بقية فرسان الموكب. ويشاهد في مقدمة اللوحة مدرسة ماهم أنجا التي يظهر امامها القاتل مضرجاً في دمائه وقد أحاط به حرس أكبر بسيوفهم ورماحهم التي اخترق بعضها جسده، ويلاحظ فوقهم في يسار اللوحة مجموعة أخرى من الرجال وقد حمل اثنين منهم البنادق بينما حمل أحدهم صقراً صياداً.

ويشاهد في خلفية اللوحة مبنىً كبير ربما كان القصر الملكي وقد وقف على بابه عدد من الأشخاص، بينما يلاحظ فوق سطح المبنى فرقة موسيقية تعزف على آلات موسيقية مختلفة، بينما وقف بجوارهم عدد من الأشخاص ليشاهدوا الموكب الملكي، وبظهر من خلف هؤلاء امرأة تطل من شباك غرفتها. ويلاحظ على يمين هذا المبنى الكبير مبنىً أصغر منه يبدو عليه أنه مخصص لدكاكين التجار، حيث يلاحظ في الجزء الظاهر منه في الصورة رجلان وحولهما ثياب وأقمشة وقنينات مختلفة على الأرض، ويبدو على أحدهما أنه يستعرض الثياب ليشتري بينما يبدو الآخر وكأنه يعرض بضاعته ليبيعها. ويشاهد فوق هذا المبنى عدد من الرجال يشاهدون الموكب الملكي.

ويمكن من خلال هذه اللوحة توثيق جانب من مراسم المواكب الملكية، ومراسم استقبال هذه المواكب عند اقترابها من القصر الملكي، أو دخولها العاصمة بعدما غاب عنها الملك فترة، يضاف إلى ذلك التعرف على نماذج إضافية من أزياء هذا العصر، فضلاً عن نماذج الأسلحة المختلفة وهيئة المقاتلين في مثل هذه المناسبات، خاصة وأن هذه اللوحة قد ظهر فيها نموذج لمقاتلَين بهيئة جديدة يمكن ملاحظتهما أمام أكبر في منتصف اللوحة، وقد سبق ظهوره في لوحة رقم (٢٥). كما توضح جانب من نماذج عناصر وطرز العمارة المدنية والتعليمية في ذلك العصر.

لوحة (٣٦)

الموضوع: إعدام شاه أبو المعالي في كابل، في (٩٧١هـ / ١٥٦٤م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

المصور: جكن، وأسير.

المقاسات: ٣١,٥ × ١٩,٣ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:34-1896.IS)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت.[١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 247, (fig. 97), 34/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٣، ص ٤٦ – ٤٧.

- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ١٧، ص ٢٠٦.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9724/shahabulmaalipaintingjagan؟/print=1

النص المصور:

في (٩٧١هـ / ١٥٦٤م) أعدم شاه أبو المعالي شنقا في مدينة كابل على يد ميرزا سليمان حاكم بدخشان، وملابسات ذلك أن أبي المعالي لما نجح بالخديعة في السيطرة على مدينة كابل وقتل كثير من أعيانها، توجه بعضهم إلى بدخشان، ولما علم ميزا سليمان ما جرى تجددت أطماعه القديمة في السيطرة على كابل، حيث كان قد حاول السيطرة عليها من قبل في أول عهد أكبر، فأعد جيشه وتوجه إليها، والتقى شاه أبو المعالي في ساحة المعركة وانتصر عليه، ثم أسره بعد ذلك وأعدمه شنقاً. وهكذا قضى أعداء أكبر على بعضهم. [١]

واللوحة الحالية تصور رواية أبي الفضل عن شنق أبي المعالي في كابل، حيث يقول: "... تشتت جيش كابول وتفرق. حين عاد أبو المعالي وعلم بما جرى، حار وقرر التوقف عن القتال وقبول الخسارة. لحق البداخشانيون به وأحضروه إلى كاريكاران أمام سليمان الذي عاد إلى كابول سعيداً مع محمد حكيم ميرزا. بعد يومين أرسل هذا الطاغية مكبلاً إلى ميرزا مع أمر بشنقه ..." [٢]

الوصف:

على الرغم من أن شاهد الشنق من نص أبي الفضل لا يتجاوز الجملة الواحدة، إلا أن الفنان حاول تخيله وتصويره اعتماداً على خلفيته الثقافية مع نسبة من خياله البحت.

ويشاهد في يسار مقدمة الصورة الشاه أبو المعالي وقد علق من رقبته في حبل المشنقة ويديه مربوطتان من الأمام، وقد ربط حبل المشنقة على بكرة دوارة مثبتة في إطار خشبي مقام على الأرض، وقد شد حبل المشنقة رجلان يمكن رؤيتهما بجوار الإطار الخشبي مباشرة.

ويظهر عدد كبير من أهل كابل الذين تجمعوا لمشاهدة تنفيذ حكم الإعدام، ويظهر في خلفية الصورة جانب من قلعة مدينة كابل، وقد اعتلاها جمع غفير من الناس لمشاهدة الإعدام أيضاً.

وتقدم هذه اللوحة ببعض مراسم تنفيذ الإعدامات خصوصاً والعقوبات عموماً، كما تقدم نماذج مختلفة لأزياء هذا العصر، إضافة لنماذج من العمارة الحربية في ذلك الوقت وعناصرها وطرزها وذلك من خلال نموذج حصن مدينة كابل الظاهر في اللوحة.

لوحة مزدوجة: استيلاء آصف خان على مملكة جند، في (٩٧٢هـ / ١٥٦٤م)، اللوحتان (٣٧)، و(٣٨).

لوحة (٣٧)

الموضوع: هزيمة راني دورجافاتي ومقتلها، في (٩٧٢هـ / ١٥٦٤م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو، وجكنات.
المقاسات: غير مذكورة في بطاقة المتحف، لكنها لا تختلف كثيرا عن مقاسات اللوحات الأخرى في المخطوط.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:35)

---

[١] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٧٦٧ – ٧٧٠، ٧٧٣ – ٧٧٧.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٧٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P.320 – 321.

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 233, (fig. 74), 35/117.

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٦، ١٦٢ – ١٦٣.

النص المصور:

كانت بلاد غدها كاتانغا Gadhav Katanga المعروفة بمملكة جند بلاد غنية بالثروات تحكمها امرأة تسمى دورجافاتي والمشهورة بين العامة بأنها راني، والتي نجحت في قهر كثير من راجاوات تلك البلاد واستولت على كنوزهم، ومع ما اشتهرت به من حب الناس لها وما تميزت به من مواهب إدارية وعسكرية إلا أن أبا الفضل يرى أنها كان لها عيباً عظيماً، وهو أنها لم تنحن أمام الشاهنشاه. ولقد دفع هذا السبب مضافاً إليه رغبة القائد المغولي آصف خان في السيطرة على كنوز تلك المملكة، إلى تجهيز أكبر جيش للسيطرة عليها، وتقدم متوغلاً في المملكة مفاجئاً راني دورجافاتي، التي لم تأخذ في حسبانها الغزو المفاجئ من جارها المغولي، فسادت حالة من التشتت في صفوف جيشها، فهرع كل الجنود للدفاع عن أسرهم. ولم يبق بجوارها سوى ٥٠٠ جندي. لكنها على الرغم من ذلك حسمت أمرها وتقدمت للقاء آصف خان، وبعد مناورات استقرت في منطقة نارهي الحصينة جغرافيا في شرق المملكة مع ٥٠٠٠ جندي، حيث تتبعها آصف خان واستمرت المعركة أياماً انتهت بإصابتها إصابة بليغة وهزيمة جيشها وفرار ابنها المصاب مع بقايا القوات إلى حصن جوراجراه، ثم بعد ذلك انتحارها. [٢]

والتصويرة الحالية تمثل النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، وتصور جانب من المعركة التي هزمت وأصيبت فيها راني دورجافاتي. في (٩٧٢هـ / ١٥٦٤م).

ونص هذا الحدث عند أبي الفضل: " وصل آصف خان بمدفعيته وحصَّن مدخل الممر، ودخل الجيش المنتصر الجبال. في تلهفها للمعركة، امتطت الراني فيلاً عاليا وسريعاً، كان الأفضل من بين الفيلة ويدعى سارمان، وخرجت إلى ساحة المعركة ... بعد أن التقى الجيشان، انهالت الخناجر والسيوف لتحل مكان السهام والبنادق. قاتل ابن الراني راجا بيرسا، وهو الحاكم الرسمي بشجاعة وقام بأعمال ناجحة ... تمكن راجا بيرسا من صد الجيش المنتصر ثلاث مرات لكن في المرة الثالثة جرح. عندما سمعت الراني هذا الخبر، أمرت جنودها الموثوقين بنقله من ساحة المعركة إلى ملاذ آمن. فأطاعوا الأمر وحملوه إلى مكان منعزل. عندها غادر عدد كبير من الجنود أرض المعركة وارتبكت قوات الرانا ارتباكاً شديداُ. لم يبق أكثر من ٣٠٠ جندي. إلا أن عزيمتها لم تضعف وواصلت شن حربها إلى جانب أتباعها الشجعان. أصابها سهم من قوس القدر في صدغها الأيمن فسحبته بشجاعة وطرحته أرضاً. بقي طرف السهم في الجرح عالقاً. وفي تلك اللحظة، اخترق سهم آخر عنقها، فسحبته أيضاً بيد الشجاعة إلا أنه أغمي عليها بسبب الألم البالغ ..." [٣]

الوصف:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، وتصور مشهد موت رانا دورجافاتي.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9723/ranidurgavatipaintingkesav؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٧٨ – ٧٨٥.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P.322 - 332.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٨٣ – ٧٨٤.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P.330.

ولقد حاول المصور تلخيص نص رواية أبي الفضل عن المعركة بطريقة تعبر عن مدى ضراوة وشراسة القتال في بيئة جبلية صخرية، مع التركيز على إبراز موضوع اللوحة الرئيسي والمتمثل في مشهد إصابة ومقتل رانا دورجافاتي.

ويشاهد في الصورة رانا دورجافاتي في يسار منتصف اللوحة داخل هودجها المحمول على فيل ضخم مدرع بدرع لونه أبيض، ويلاحظ أنها تنزف بشدة بسبب سهمين أصيبت بهما في رقبتها وبجوار قلبها، ويلاحظ حولها بعض جنودها الفرسان في مواجهة الجيش المغولي المكتسح والذي يظهر في يمين الصورة، ويظهر في يمين منتصف الصورة رايتا الجيش المغولي يحملهما فارسان.

أما مؤخرة اللوحة فيشاهد فيها جانب من قافلة الجيش المغولي، ويلاحظ فيها جانب من فرقة الموسيقى العسكرية في يمين مؤخرة اللوحة، ممثلاً في جمالٍ فوقها ضاربو طبل النقرزان وعازف المزمار، وحولهم رفعت رماح لم يظهر من يحملها.

يعد موضوع اللوحة الرئيسي متعلق بالنظام الحربي والجيش، ومن ثم يمكن الاعتماد عليها في توثيق هذا الجانب الحضاري، من خلال بعض المعلومات التي تقدمها فرق الجيش المختلفة كفرقة الفرسان وفرقة الموسيقى العسكرية، والحيوانات المستخدمة فيها، ونماذج الأسلحة المختلفة والدروع المحمولة وتلك التي يتم ارتدائها للبشر والحيوانات المستخدمة.

لوحة (٣٨)

الموضوع: استيلاء آصف خان على قلعة جوراجراه، في (٩٧٢هـ / ١٥٦٤م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كلان، نرسنكه.
المقاسات: غير مذكورة في بطاقة المتحف، لكنها لا تختلف كثيرا عن مقاسات اللوحات الأخرى في المخطوط.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:36-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 232, (fig. 73), 36/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢٥، ص ٣٨٥ – ٣٨٦.

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر المقابل للوحة السابقة لكنها تصور جولة أخرى من الحدث العام والتي جرت بعد شهرين من معركة نارهي، حيث تصور اقتحام حصن جوراجراه **Gauragarh** الذي كان معقل الراي دورجافاتي وفر إليه ابنها المصاب وبقايا قواتها المهزومة من المعركة السابقة، كما كان مستقر كنوزها وثرواتها التي جمعتها طوال فترة حكمها، واشتهرت بها بلادها، وكانت معركة الاستيلاء عليه من السهولة بمكان. [٢]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9721/asafkhanpaintingkesavkalan؟/print=1
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٨٤.

ويحكي أبو الفضل رواية السيطرة على هذا الحصن كما يلي: " عندما انطفأت شعلة حكم الرانا ... قلم آصف خان بعد شهرين بعدما اطمأن لحال بلاد ميانا، بإطلاق حملة لغزو حصن غاوراغاراه. كان الحصن يزخر بالكنوز المدفونة والجواهر النادرة التي كان كل راجا حكم في الماضي قد جهد لجمعها سنوات طويلة ... استجمع الجنود شجاعتهم للاستيلاء على هذا الحصن الذهبي، واجتاحت قلوبهم رغبة وضع اليد على هذه الكنوز، فغسلوا أيديهم من الحياة وتبعوا آصف خان بتلهف. عندها خرج ابن الراني الذي كان قد غادر الحصن ليقاتل مع اقتراب جيش الحظ، لكن الجيش استولى على الحصن بعد قتال قصير ..." [1]

الوصف:

وتعد هذه الصورة شرحاً وتفصيلاً لرواية أبي الفضل عن السيطرة على الحصن، والذي لم يرد فيه تفاصيل وإنما خبر لا يتجاوز السطر ونصف.

ويشاهد في منتصف الصورة قوات المغول تشتبك مع قوات ابن الراني الظاهرة في يسار اللوحة وقد خرجت لملاقاة المغول أمام الحصن، ويلاحظ خلف هذه القوات قوات أخرى تقف مستعدة داخل البوابة مستعدة لصد قوات المغول عند اقتحامها الحصن. ويشاهد في مقدمة اللوحة جثث بعض قوات الراني ملقاة بجوار قوات المغول المتقدمة. ويلاحظ في مؤخرة الجيش المغولي الرايات الحربية للجيش المغولي يحملها فارسان يتقدمهم فارس آخر يلوح لجنود في إشارة منه للتقدم ومواجهة الأعداء.

أما خلفية اللوحة فيظهر فيها جانب من حصن جوراجراه المنيع خلف سلسلة صخرية تعد سوراً طبيعياً غير سور الحصن ويعلو الحصن برج وقف اثنان من الحراس يشاهدون المعركة، وتفتح في سور الحصن بوابة، والظاهرة في يسار مؤخرة اللوحة، ويظهر فوقها عدد من رماة البنادق يطلقون النار على قوات المغول، ويظهر خلف سور الحصن جانب بعض الأبنية والعمائر الداخلية ويشاهد بينها عدد من جنود الحصن وسكانه في حالة حركة.

ويمكن من خلال هذه اللوحة توثيق بعض الجوانب الحضارية، مثل النظام الحربي والجيش، من خلال نماذج الفرسان والأسلحة والدروع والحيوانات الظاهرة في المعركة المصورة إضافة للجانب المعماري من خلال ما تقدمه من نماذج لطرز وعناصر معمارية للعمارة الحربية والمدنية، فضلاً عن بعض نماذج الأزياء التي تظهر في اللوحة.

لوحتان مرتبطتان لكن غير مزدوجتين: مسألة خواجا معظم خال أكبر في (٩٧١هـ/١٥٦٤م)، لوحة (٣٩)، ولوحة (٤٠).

لوحة (٣٩)

الموضوع: أكبر في منزل خواجا معظم، في (٩٧١هـ/١٥٦٤م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: غير معلوم.
المقاسات: ٣١ × ١٨,٣ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-37:2)

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٨٤.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P.330.

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 228, (fig. 66), 37/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٤، ص ٤٨ – ٤٩. [٢]

النص المصور:

كان خواجة معظم شقيق مريم مكاني والدة أكبر، لكنه كان مشهوراً بتصرفاته الطائشة وأفعاله المخزية التي طرد بسببها من البلاط أكثر من مرة، وفي كل مكان يذهب إليه يقوم بتصرفات تسيء إليه وإلى الأشخاص من حوله، وفي كل مرة كان أكبر يتجاوز عنه، إلى أن جاءت القاضية، وذلك عندما اشتكت والدة زوجة خواجة معظم إلى أكبر من سوء معاملته لابنتها، وأنه سيصحبها معه في مهمة أوكلها إليه أكبر وهي تخاف عليه أن يقتلها بعد اصطحابها. [٣]

فأراد أكبر أن يلبي طلبها، وقرر زيارة خواجة معظم في منزله، بحجة أنه كان ذاهباً للصيد وأنه لما مر بجوار منزله رغب في زيارته، ومن ثم يكلمه في عدم أخذ زوجته معه. فذهب إليه في رفقة قليلة، وأرسل من يعلمه بقدومه، فلما أخبروه ثارت ثائرته وأخبرهم أنه لن يذهب لاستقباله، ثم دخل إلى زوجته وقتلها، ثم أطل عليهم من النافذة ولوح بخنجره المضرج بالدماء وهو يقول لهم لقد قتلتها فاذهبوا وأخبروا جلالته. بعدها ذهب أكبر إلى منزل خواجة معظم وأمر مرافقيه باعتقاله، ثم إعدامه إغراقاً في نهمر جمنا. [٤]

وتصور اللوحة الحالية ما رواه أبو الفضل عما حدث بعد دخول أكبر إلى بيت خواجة معظم.

ونصه عند أبي الفضل كما يلي: " عندما سمع جلالته الشاهنشاه هذا الفظاعة استشاط غضباً ودخل بيت الشرير، فحضر المجنون ويده على مقبض سيفه، فسأله جلالته: "أي نوع من السلوك هذا؟ يدك على سيفك. حاول استخدامه وسأضربك ضربة على رأسك وستخرج روحك". عندما شاهد المجنون جلالته فقدت يداه ورجلاه قواهما ... واعتقله الحاضرون. كان أحد الججراتيين يقف خلف الخواجة ومعه سيف وقد نوى الخيانة، انتبه جلالته لنيته فألمح إلى قُتلق خان بضربه ... فضربه ضربة أطاحت برأسه وسقطت بجوار قدميه، ولوهلة ظل الجذع قائماً وانفجر الدم الأسود من شرايين الرقبة ..." [٥]

الوصف:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9719/qadamkhanpaintingunknown؟/print=1

[٢] على الرغم من أن الباحثة حددت موضوع اللوحة بشكل عام؛ إلا أنها جانبها الصواب في وصفها للشخص الذي يتم إعدامه بأنه متمرد، حيث إن الحادثة تاريخياً أبعد ما تكون عن هذا الوصف كما يظهر في المتن عاليه.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٨٦ – ٧٨٧.

- Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P.334 - 337.

- سقطت بقية قصة خواجة معظم في الترجمة العربية حيث توقفت عند هذا القدر، في حين توجد القصة كاملة في الترجمة الإنجليزية. وأحسب أن السبب في ذلك هو خطأ مطبعي وليس المترجم، حيث إن أمانة المترجمة بادية في مجمل الكتاب، كما أنه لم يقابلني أي سقط من هذا النوع في كل اللوحات التي قمت بتوثيقها من الترجمة العربية، حيث قابلة كل منها مع موضعه في النص الإنجليزي الذي ترجم منه.

[4] Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P.336 - 337.

[5] Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P.336 - 337.

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل وتلخيصه، حيث صور مسرح الحدث في بيت خواجة معظم، بأبنيته وأقسامه المختلفة.

ويشاهد في يسار منتصف اللوحة أكبر واقفاً وقد اتكأ على سيفه ومن خلفه وقف حامل سيفه ورمحه الملكيين، ووقف في احترام وخجل على بعُد منه خواجة معظم وقد تقلد سيفه حول خصره، وخلفه خادمه الججراتي وقد قطع رأسه قُتلق خان الواقف خلف الخادم وقد رفع سيف، ويلاحظ وقوع الرأس المقطوع على الأرض في الوقت الذي سكن فيه جسده وتطايرت الدماء من موضع الرأس.

وظهر في مقدمة اللوحة عدد من مرافقي أكبر، وقف أربعة منهم داخل المنزل في حين وقفت بقية المجموعة خارج سور المنزل منهم اثنان بجوار باب البيت الذي يفتح في الصور.

ويظهر في مؤخرة اللوحة عدد من نساء منزل خواجة معظم، يلاحظ اثنان منهن قد أطلتا من شباك في يمين اللوحة، بينما ظهرت مجموعة أخرى في يسار مؤخرة اللوحة، وقد أسدل على مكانهم ستارة شفافة تسمح لهم برؤية خارج غرفتهن، ويظهر وسطهن امرأة في غاية الاحتشام وقد جلست متكأه على وسادة بينما وقفت خلفها خادمة تهش فوقها بمذبة، ومن أمامها وقفت امرأتان في قلق ومن خلفهما خادمة ثالثة آتية من خارج الغرفة، ربما تحمل خبر وجود الملك أكبر.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن عمارة المنازل السكنية ونماذج عناصرها وطرزها، كما تعطينا لمحة عن طبيعة حياة النساء داخل المنازل في ذلك الوقت. إضافة لذلك تقدم هذه اللوحة بنماذج مختلفة للأزياء الخاصة بالرجال والنساء، فضلاً عن نماذج الأسلحة. كذلك تبين جانب من هيئة رفقة الملك وأدوارهم خلال مثل هذه الزيارات العائلية.

لوحة (٤٠)

الموضوع: إغراق خواجة معظم في نهر جمنة، في (٩٧١هـ/١٥٦٤م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: غير معلوم.
المقاسات: ٣١ × ١٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:38-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 229, (fig. 67), 38/117.

النص المصور بالنص:

بعد قطع رقبة الججراتي كما تقدم في اللوحة السابقة، سأل أكبر خواجة معظم عن الخطأ الذي ارتكبته زوجته المسكينة كي يقتلها، إلا أنه لم يجب على السؤال بقدر ما أخذ يتكلم بصوت عال وصياح، فأسكتوه بالضرب والركل، وأمر أكبر بإعدامه ورفاقه المعاونين له دائما في طغيانه بإغراقهم في نهر

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9715/khwajahmuazzampaintingunknown؟/print=1

جمنة، بعد تقييد رقابهم وأيديهم، إلا أن خواجة معظم نجا ولم يمت، فأمر أكبر بسجنه، ومات في السجن بعد ذلك بعدما أصيب بالجنون. [١]

وتصور اللوحة الحالية إغراق خواجة معظم ورفاقه، كما ذكر أبو الفضل ذلك حيث يقول: "... أحضروه إلى النهر جراً من شعره وهم يضربوه ...وطبقاً للأوامر، كان الخدم الذين كانوا دوماً معاونين له في عنفه وهياجه. كانوا مقيدَي الرقاب والأيدي وأُغرقوا في دوامة القصاص ..." [٢]

الوصف:

حاول الفنان شرح نص أبي الفضل وبيان كيف تم تنفيذ حكم الإعدام بخواجة معظم ومن معه، فأصبحت اللوحة رواية مصورة للحدث بنيت في جزء منها على النص بينما بني بقيتها على خلفية الرسام الثقافية عن العصر إضافة لخياله، حيث صور الفنان مسرح الحدث متمثلاً في نهر جمنة ومدينة أجرا.

ويشاهد في يمين خلفية الصورة جانب من مدينة أجرا التي تبدو بعيدة، يليها مساحة من البرية تتخللها الأشجار والتضاريس الصخرية والتي تنتهي بتكوين ضفة نهر جمنا الذي احتل وسط ومقدمة الصورة.

ويظهر المركب الملكي في وسط الصورة، ويشاهد فيه أكبر وقد جلس داخل جوسق خشبي مكشوف في الدور الثاني من المركب، ومن خلفه يقف حامل المذبة التي لم تظهر كاملة، وبجواره حامل السيف الملكي، ويليهم مباشرة في الدور الأول وقف حامل الرمح الملكي وحامل البندقية الملكية في مؤخرة سطح المركب، في حين وقف بجوار الدور الأول من الجوسق رجلان من الحاشية، ويلاحظ أن أكبر ينظر إلى أسفل مخاطباً مجموعة من رجاله الذين وقفوا على سطح المركب في احترام ووقار، وبجوارهم اتكأ رجلان على ركبهم أثناء تنفيذ حكم الإعدام في خواجة معظم ، حيث أمسك أحدهم بشعر رأس بخواجة معظم الذي قيدت يداه خلف ظهره بحبل ربطت فيه أيضاً رقبته وأسقطه في النهر، بينما أمسكه الثاني بحبل يظهر طرفه في يده اليسرى، ويلاحظ أن كليهما قد أمسكا في أيديهما ما يشبه الهراوة وأخذا يضربان بها رأس خواجة معظم. ويمكن مشاهدة مُجدف المركب الملكي واقفاً خلف رجال الحاشية أعلى مؤخرة المركب يقوم بدفع المركب في مياه النهر.

أما مقدمة اللوحة فيشاهد فيها مركب صغير وقف مجدفه في مؤخرته وبجواره أربعة جنود أخذوا يضربون رؤوس معاوني خواجة معظم برماحهم الطويلة لإغراقهم، ويمكن رؤية هؤلاء الأعوان وهم يحاولون النجاة بحياتهم، ويلاحظ بجوارهم في يسار مقدمة اللوحة مركب يغرق ولم يعد يظهر منه إلا سطح جوسقه الخشبي.

وتوثق هذه اللوحة بعض النواحي الحضارية في عصر أكبر؛ منها بعض المراسم المتبعة في تنفيذ نوع من أنواع العقوبات والمتمثل في عمليات الإعدام بالإغراق، إضافة لما تقدمه من نماذج للمراكب النهرية ولمحة عن تصميمها في ذلك الوقت، والملكية منها خصوصاً، كما تبين جانب من طبيعة المرافقين للملك في مثل هذه المناسبات. وتعكس كذلك جانب من عمارة ذلك العصر وطرزها وعناصرها المختلفة، كذلك تقدم نماذج مختلفة من الأزياء.

---

[1] Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 337.
[2] Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 337.
-سقطت بقية قصة خواجة معظم في الترجمة العربية لأكبر نامه.

لوحة (٤١)

الموضوع: الانتصار على المتمرد عبد الله خان أوزبك في مالوة، في (٩٧١هـ/١٥٦٤م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مُهيش، وأننت.
المقاسات: ٣٣,٥ × ٢١,١ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:41-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 197, (fig. 22) 41/117.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٣٨، ص ١٠٠ – ١٠٢. [٢]
- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٥٠، ص ١٧١ – ١٧٢. [٣]
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٣، ص ٢٠١.

النص المصور:

في (٩٧١هـ/١٥٦٤م)، خرج أكبر لمعالجة بوادر الثورة التي نوى عبد الله خان أوزبك إشعالها في مالوة، واتخذ من إعلانه الخروج لصيد الفيلة في مالوة غطاءً لتحركاته، فمارس الصيد في مالوة في الوقت الذي أخذ يقترب فيه من معقل عبد الله خان أوزبك في ماندو، وبعد اقترابه منها أرسل له مبعوثين لثنيه عن نيته، لكن الأخير رفض وأصر على نيته واتخذ تدابير المواجهة، فعزم أكبر على تتبعه، وعندما وصل أكبر إلى ماندو وجده قد هرب، وأخذ في الهروب أمام أكبر من محطة إلى أخرى، إلى أن قرر عبد الله خان أزبك مواجهة فرقة استطلاعية كانت قد لحقت به، ثم لحق بهم أكبر وبعد مواجهة بسيطة انهزم عبد خان أزبك وفر بقواته، توقف أكبر في منطقة المعركة وأرسل قوات لملاحقة المتمردين، وتمكنت هذه الطليعة من إدراك عبد الله خان ومفاجأته واقتحمت معسكره، في نفس الوقت لم يستطع عبد الله خان إلا الفرار إلى الججرات تاركاً امرأته مع الكثير من الغنائم، والتي سلمت إلى أكبر بعدما لحق بقواته المنتصرة. [٤]

واللوحة الحالة تصور إدراك أكبر لقواته المنتصرة في معسكر عبد الله خان أزبك، وتقديمهم غنائم الانتصار إليه. في (٩٧١هـ/١٥٦٤م).

وقد ذكر أبو الفضل قصة ذلك فيقول: "... أطلق الجيش الشجاع المنتصر صيحة حرب ... وانتشر في مخيم عبد الله خان بالقرب من معبر يطل على كامبانير. وقع هذا الرجل الشائن المنحط في الحيرة وترك امرأته في البراري ورحل مع ابنه. طوق الضباط الكبار جميع ممتلكاته وحاصروا امرأته

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9708/akbarreceivingthedrumsandpaintingmohesh?/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تعيين الدث التاريخي الدقيق الذي تصوره اللوحة حيث ذكرت أنه: **"أكبر فوق فيل حربي، يقود قواته الحربية في معركة حربية"**، والموضوع الصحيح هو أن اللوحة تصور مشهد لحاق أكبر بقواته المنتصرة على قوات عبد الله خان أوزبك، واستعراض الجيش للغنائم أمام أكبر، وتفصيل ذلك قد أثبته في المتن.

[٣] جانب الباحث الصواب في تعيين الموضوع الصحيح للوحة، حيث ذكر أنه: **"القبض على عبد الله خان أوزبك"**، والصحيح أن اللوحة لا تصور القبض عليه، وبيان ذلك في المتن عاليه.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٩١ – ٧٩٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 343- 350.-

والفيلة التي كان يقتنيها ثم توقفوا عند هذه المرحلة. لحق مير معز الملك وعدد من الضباط البائسين مسافة ٥ كس؛ وبفضل تحركهم السريع تمكنوا من القبض عليهم والعودة بهم. كان أولئك البائسون قد تفرقوا بعد أن أصيبوا بجروح ... هرب الأشرار من هذا المكان الخطر، مهزومين محبطين، ولم ينج إلا نصفهم من الموت ... عندما وصلت الأنباء السارة إلى مسامع الملك، تقدم جلالته ووصل المكان وشكر الله ... قدمت له غنيمة وافرة تضم نساءً وفيلة وأحصنة يضاف إلى ذلك الأموال وبضائع أخرى ... "[1]

الوصف:

حاول الفنان في هذه اللوحة التركيز على مشهد تقديم الغنائم إلى أكبر في رواية أبي الفضل، مع تضمينه جزئية فرار قوات خان زمان، ومن ثم جاءت اللوحة ملخصة للعناصر العامة المتعلقة بالحدث مع كونها شارحة وموضحة للجزء الخاص بتقديم الغنائم من نص أبو الفضل. حيث يشاهد في يسار مقدمة اللوحة بعض قوات خان زمان وهي تلوذ بالفرار أمام قوات المغول التي أدركتها والتي تظهر في يمين اللوحة، ويلاحظ بين هذه القوات جمل حمل عليه أحد أفراد فرقة الموسيقى العسكرية يضرب على طبل النقرزان، وعلى يمينه تظهر راية الجيش يحملها فارس يمتطي فيلاً مدرعاً.

أما منتصف الصورة فيظهر فيها أكبر على فيل ضخم مدرع، ويجلس خلفه على الفيل حامل المذبة الذي علق ترساً هذه المرة، وخلف هذا الفيل فيل آخر جلس على مقدمته رجلاً حمل المظلة الملكية فوق أكبر، ويليه حامل السيف الملكي على نفس الفيل، ويلاحظ خلف هذا الفيل رجلان حمل كل منهما راية من رايات القافلة الملكية.

ويقف أمام أكبر في يسار اللوحة بعض من ضباط القوة الاستطلاعية التي داهمت معسكر عبد الله خان، ويلاحظ أن هؤلاء الرجال يقدموا لأكبر بعض الغنائم التي استولوا عليها والتي يظهر منها في اللوحة الشارات الخاصة بعبد الله خان أوزبك والمتمثلة في رايته الملكية وطبل النقرزان الخاص بجيشه، إضافة لمجموعة من ضباطه الذين قبض عليهم لعد مطاردتهم والذين وقفوا مشعثي الرؤوس، وبجوارهم فيلان يحمل كل منهما هودج، وربما كان بداخلها نساء عبد الله خان كما أخبر أبو الفضل.

أما خلفية اللوحة فيظهر في يمينها جانب حصن وبعض العمائر التي تقع داخل أسواره، وربما كان حصن راجا علي راجبور الذي كان قد قدم الولاء عندما مر أكبر قريباً منه أثناء مطاردته للمتمرد.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن بعض النواحي الحضارية في عصر أكبر، حيث تعطي لمحة عن هيئة الموكب الملكي في حالة الحرب، مثل هيئة أكبر والمرافقين الشخصيين له، وشكل الرايات التي ترفع في موكبه الشخصي والفرق بينها وبين التي ترفعها قوته الاستطلاعية الزاهرة في اللوحة. كما تعطي لمحة عن النظام الحربي من خلال نماذج الأسلحة المختلفة التي ظهرت ووسائل الحماية وأنواع الدروع، ونماذج من الحيوانات المستخدمة في الجيش وهيئتها، فضلاً عما يظهر فيها من لمحات عن فرق الجيش المختلفة كفرقة الطبل الحربي.

كذلك توضح نموذج للهوادج المحمولة على الفيلة، والتي عادة ما تكون مخصصة للنساء المرافقين للقافلة، كما يظهر فيها نموذج من الرايات غير المغولية من خلال راية عبد خان المتمرد التي يحملها جنود أكبر من بين الغنائم.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٩٠ – ٧٩١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 349- 350.

كما تقدم اللوحة ببعض المعلومات عن بعض العناصر والطرز المعمارية العمارة المدنية والدفاعية.

<u>لوحتان مرتبطتان لكن غير مزدوجتين:</u> صيد أكبر للفيلة البرية في مالوة، اللوحتان (٤٢)، و(٤٣).

لوحة (٤٢)

الموضوع: أكبر يتابع صيد فيلة برية بالقرب من مالوة، في (٩٧٢هـ/ ١٥٦٤م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مُهيس، وكيسو خُرد.
المقاسات: ٣٣ × ٢١,٦ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:40-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 202, (fig. 32) 40/117.
- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١١١، ص ٣٢٩ – ٣٣٠. [٢]

النص المصور:

بعد انتصار أكبر على عبد الله خان تابع صيد الفيلة أثناء عودته إلى أجر، ومن المرات التي اصطاد فيها أكبر فيلة أثناء رحلة عودته، عندما كان في منطقة سيبري التي توجد بها غابة شاسعة فيها قطيع من الفيلة، وكان أكبر حريصا على صيد الفيلة القوية الشرسة وترويضها لاستخدامها في الحرب بعد ذلك، وقد تمكن في رحلته تلك من اصطياد فيل مميز وضخم، لكن اخضاعه كان صعبا ولم يستسلم للصيادين بسهولة.[٣]

واللوحة الحالية تصور المواجهة بين فيل الحرب والفيل البري، وقد ذكر أبو الفضل قصة ذلك، حيث يقول: "... كان هناك نحو سبعين فيلاً وكان بينها فيل شجع...ومميز بجمال حركته، وعمل الرجال الشجعان على السير بالقطيع وتطويقه من كل الجهات ولم يعر هذا الفيل الجميل أي انتباه لهم...التزم جلالته التقاط الفيل المذكور وأصدر أمراً بإحضار فيل للحرب من الفيلة المميزة ليتقتلا. دخل الفيل بهيرون في عراك مع فيل آخر يوازيه قوة، واندلعت منافسة ضارية بين الفيلين. بعد أن بذل بهيرون جهداً كبيراً وجدوا صعوبة في ابعاد أحدهما عن الآخر..." [٤]

الوصف:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9711/akbarpaintingmohesh؟/print=1

[٢] جانب الباحث الصواب في تعيين الموضوع الصحيح للوحة؛ حيث ذكر أنه: **"الإمبراطور أكبر يشاهد مصارعة الأفيال بالقرب من ملوي"**، والصواب أنه يتابع عملية صيد الفيلة كما بينت الرواية التاريخية التي اعتمد عليها الفنان في تصوير اللوحة، وتفصيل ذلك قد أثبته في المتن.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٩٨ – ٨٠١.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٠٠.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 354- 355.

تعد هذه اللوحة تلخيصاً لنص أبي الفضل عن صيد أكبر لفيل شرس، مع تركيزه على مشهد المعركة التي دارت بين أحد الفيل الملكية وهذا الفيل الشرس، ولقد رسم الفنان مسرح الحدث في البرية بأشجارها وتضاريسها الأرضية المختلفة من صخور وبركة مياه ترعى فيها الفيلة البرية، وهضاب.

ويشاهد في منتصف اللوحة اثنين من الصيادين فوق الفيل الملكي الذي يشتبك مع الفيل البري الضخم، ويلاحظ بالقرب منهما مجموعة من الفيلة ترعى في بركة ماء، في إشارة من الرسام إلى السبعين فيلاً الذين ورد ذكرهم في النص. ويظهر خلف الفيل الملكي اثنان من الصيادين بأغطية رؤوسهم المميزة وقد وقف على يمينهم رجل يحمل منخساً يستخدم في توجيه الفيلة أثناء ركوبها، ويلاحظ بالقرب منهم ثلاثة فرسان يتوجهون عكس اتجاه ساحة الصيد إلى ممر جبلي، ويلاحظ حمل أحدهم لصقر صياد، بينما حمل الفارس الذي يتقدمهم رمحاً طويلاً. ويظهر في الممر ثلاث فيلة ملكية ضخمة يسيرون متوازيين، ويلاحظ أن أوسطهم لا يمتطيه سائس، كما يلاحظ أن التبة التي تمثل جانب الممر في يسار مقدمة اللوحة يعتليها فارس حمل رمحاً طويلاً.

أما أكبر فيمكن مشاهدته في يمين مقدمة اللوحة على فرسه وقد التفت بوجهه إلى الخلف حيث يقف حامل المظلة الملكية وحامل المذبة. وبالقرب من أكبر تظهر شجرة كبيرة وقف في ظلها اثنان من مرافقيه يحمل أحدهم بندقية، وعلى يسار الشجرة ظهر فيل ملكي ضخم. وظهر في أقصى يمين خلفية اللوحة جانب من عمائر مدينة سيبري.

ويمكن من خلال هذه اللوحة توثيق بعض جوانب عملية صيد الفيلة التي كانت من بين أنواع الصيد التي مارسها أكبر، مثل هيئة الصيادين القائمين على العملية. كما يمكن من خلال اللوحة التعرف على هيئة أكبر الشخصية والمرافقين له خلال رحلات الصيد المماثلة. كما يمدنا هذه اللوحة بنماذج متعدد لأزياء من عصر أكبر، فضلاً عن نماذج الأسلحة والأدوات الظاهرة في اللوحة.

لوحة (٤٣)

الموضوع: أكبر يتابع صيد فيلة برية بالقرب من مالوة، في (٩٧٢هـ/١٥٦٤م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

المصور: لعل، وسنوله.

المقاسات: ٣٢,٤ × ٢٠,٢ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:39-1896)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 202, (fig. 31) 39/117.

- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٨٥.

النص المصور:

امتلأت عملية صيد الفيل المذكور في اللوحة السابقة بالمتاعب بسبب قوته وعنفوانه وهياجه الدائم، فبعد أن تم اقتياده إلى داخل حصن سيبري مع بقية القطيع، هاج مرة أخرى، فأدخله أكبر في مصارعة مع أحد فيلة الحرب المميزين مثله، بعدها مباشرة كسر صخور الحصن وهرب إلى الغابة،

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9713/akbarpaintinglal؟/print=1

أمر أكبر بتعقبه وبعد العثور عليه أدخله في مواجهة مع فيل حرب آخر، لكن الفيل البري كان منهك القوى وخسر المواجهة، وأُسر.[١]

تصور هذه اللوحة السيطرة النهائية على هذا الفيل الهائج، والتي يكمل أبو الفضل حكايته قائلاً: "... وبما أن الفيل المتوحش حارب كثيراً، كان متعباً وعلى وشك الخسارة. أحضره السائسون إلى جذع شجرة ضخم وربطوه بإحكام، وبهذه الطريقة تم ترويضه تدريجياً وإدماجه مع الفيلة الأخرى وسمى جاجباتي."[٢]

الوصف:

حاول الرسام تجسيد مشهد الفيل بعد السيطرة عليه، مع تضمين اللوحة لبعض العناصر الأخرى من النص، حيث صور مسرح الحدث في البرية القريبة من حصن سيبري الذي ظهر جانب من أسواره وعمائره في يسار خلفية الصورة.

ويشاهد في منتصف اللوحة الفيل الشرس الضخم وقد تم ربط قدميه الخلفيتين بإحكام ظاهر إلى جذع شجرة ضخم، ويلاحظ بالقرب من الفيل عدد من صيادي الفيلة بأغطية رؤوسهم المميزة وقد حملوا عصياً طويلة تنتهي في أعلاها بما يمكن اعتباره منخساً ربما كان يستخدم لترويض وتوجيه الفيل عن بعد قبيل امتطاءه، ويظهر خلفهم مباشرة مجموعة من الرجال الذين حملوا الرماح الطويلة.

ويشاهد أكبر في يسار اللوحة على فرسه وقد حمل رمحاً طويلاً –أول لوحة يظهر فيها برمح وبدون حامل المذبة والمظلة– وقد وقف بجواره اثنان من حاملي الرماح.[٣]

ويظهر في مقدمة اللوحة فيل ملكي ضخم جداً، ربما كان فيل الحرب الذي أخضع به أكبر الفيل البري الشرس، ويتقدم هذا الفيل فيل ملكي آخر أصغر منه بكثير وحوله وقف مجموعة من الرجال المشاركين في عملية الصيد وقد حمل بعضهم رماحاً طويلة.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن عملية صيد الفيلة وهيئة صياديها وأدواتهم وبعض طرقهم، كما تقدم جانب من عمارة ذلك العصر وطرازها وبعض عناصرها، يضاف إلى ذلك هيئة أكبر والمرافقين له.

لوحة (٤٤)

الموضوع: السيطرة على مدينة جلال آباد. في (٩٧٢هـ/١٥٦٤م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، ورامداس.
المقاسات: غير مذكورة في بطاقة المتحف، لكنها لا تختلف كثيرا عن مقاسات اللوحات الأخرى في المخطوط.

---

[١] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٧٩٩ – ٨٠١.
[٢] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨٠٠ – ٨٠١.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 356.
[٣] على عكس كل اللوحات السابقة لم يقف بجوار أكبر حامل المذبة، أو حامل السيف، أو حامل المظلة، ولعل ذلك سببه أن الفيل الشرس فاجأ الجميع بهياجه وتحطيمه لسور الحصن وهروبه، ومن ثم ربما يكون أكبر قد خرج مسرعاً خلف الفيل دون هؤلاء المرافقين الدائمين له، وعدم ورودهم في اللوحة يمكن أن يشار من خلاله إلى مدى مصداقية الخلفية الثقافية للفنان عن العصر، ومدى معايشته للأحداث التي لا شك كان يتم تداول أغلبها في البلاط خاصة ما يتعلق بالغريب الطريف منها

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-42:2)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [1]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 234, (fig. 75), 42/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢٤، ص ٣٨٣ - ٣٨٤.

النص المصور:

تقدم فيما سبق سيطرت ميرزا سليمان حاكم بدخشان على كابل وإعدامه لشاه أبي المعالي، ثم أخذ معه ولي عهد كابل ميرزا محمد حكيم الذي كان صغيراً، وأدعى الوصاية عليه وأنه يعامل أهل كابل بالعدل، لكنه على العكس من ذلك استبد بهم ووزع أكثر أراضيها على أتباعه من البدخشانيين، فراسل أهل كابل وأعيانها ميرزا محمد حكيم، الذي نجح في الفرار من بدخشان، ثم توجه إلى كابل وطردهم منها بمعاونة الموالين له فيها. في ذلك الوقت تقدم ميرزا سليمان لاستعادة كابل، لكن ميرزا حكيم تركها في عهدة موالين له وتقدم إلى جلال أباد وبيشاور، لكنه وجد جلال أباد تحت سيطرت البدخشانيين، فنزل بالقرب من بيشاور وأرسل رسل إلى أكبر يطلب منه المساعدة، فلبى أكبر طلبه وأرسل له جيشاً تمكن من السيطرة على جلال أباد وقتل قمبر علي قائد البدخشانيين فيها، فاضطر بعدها ميرزا سليمان إلى رفع الحصار عن كابل والعودة إلى بدخشان. [2]

واللوحة الحالية تصور اقتحام حصن جلال أباد وقطع رأس قمبر علي قائد حامية الحصن، كما ذكر أبو الفضل رواية ذلك، حيث يقول: "... تحلوا بالشجاعة الكافية لتسلق جدار القلعة الشاهقة، فوضعوا سلالم عالية على جدار القلعة وحاولوا الدخول على الرغم من مواجهة البداخشيين الذين هجموا عليهم بكل ما فيهم من قوة وأمطروهم بالسهام والرصاص، ورموا برؤوس رفقائهم وأعضائهم بغية تخويفهم، والحد من عزيمتهم، غير أنهم لم يتأثروا بذلك وكانوا يدوسون على رؤوس رفقائهم بغية تحقيق انتصارهم والاستيلاء على القلعة وما فيها ... احتلوا القلعة، في غضون دقائق واجهوا قمبر ورجاله بالسيف وقتلوهم ..." [3]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل عن الحادثة مع تركيزه على مشهد ما بعد الانتصار النهائي مباشرة، مع حرصه على تضمين الصورة بقية عناصر النص، حيث رسم مشهد الحدث متمثلاً في جانب من قلعة جلال أباد، وقد امتلأت بجنود الجيش المغولي فريق يجمع الغنائم وآخرون يعرضون الأسرى على قائدة القوة المغولية.

ويشاهد في مقدمة اللوحة بعض قوات المغول تتقدم بسرعة نحو بوابة القلعة، ويكتنف البوابة برجان يرتفعان عن سور القلعة قليلاً، ويلاحظ انتشار قوة مغولية داخل القلعة، ويظهر في منتصف القلعة قائد القوة المغولية على فرسه بين مجموعة من جنوده عن يمينه ويساره، وبجواره على أرض الحصن رأس قمبر خان قائد حامية البدخشانيين، بينما يقف أمامه مجموعة من جنوده معهم ثلاثة من أسرى البدخشانيين، كما يظهر في يمين اللوحة مجموعة أخرى حمل اثنان منها أحد صناديق الغنائم،

---

[1] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9704/paintinglal؟/print=1

[2] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨٠٣ – ٨٠٦.

[3] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨٠٥ – ٨٠٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 362 - 363.-

بينما انشغل ثلاثة آخرون بالانقضاض على اثنين من البدخشانيين، كما يلاحظ في مؤخرة اللوحة مبنىً من مباني الحصن يخرج منه أحد الجنود حاملاً صندوق غنيمة.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن بعض الجوانب الحضارية المهمة، حيث تقدم لمحة عن النظام الحربي للجيش المغولي من خلال نماذج الأسلحة المستخدمة وفرق الجيش الظاهرة من فرسان ومشاة، ووسائل التدريع والحماية، كما تقدم نموذج للأسرى في الحروب. ويضاف إلى هذه الناحية جانب حضاري آخر يتمثل في عناصر وطرز العمارة في ذلك العصر، وذلك من خلال ما تقدمه من خلال نموذج قلعة جلال آباد وما ظهر داخلها وخارجها من عمارة مدنية.

لوحة مزدوجة: حفر بركة مياه للفيلة البرية المُصادة في، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م)، اللوحتان (٤٥)، و (٤٦).

لوحة (٤٥)

الموضوع: حفر بركة مياه للفيلة البرية المُصادة، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، وهري.
المقاسات: ٣٣ × ١٩,٨ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:43-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 254, (fig. 107), 43/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢٣، ص ٣٨١ – ٣٨٢[٢]،

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور حفر بركة مياه داخل الحصن من أجل مجموعة من الفيلة التي اصطادها أكبر في نروار، في واحدة من رحلات الصيد التي كان يداوم عيلها، وذلك في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م).

ولقد ذكر أبو الفضل قصة هذه اللوحة، حيث يقول: " ... وفي الطريق أعلمه الصيادون أنه على بعد ٨ كس من مكان التوقف توجد غابة يهيم فيها أكثر من ٢٥٠ فيلاً. سر الشاهنشاه وانطلق في الحال إلى تلك المنطقة. وصل في نهاية النهار إلى أرض الرعي للمخلوقات الضخمة، وتبعاً لأوامر قام الخدام بتطويق القطيع وقيادته إلى بيانوان Bayanwan، وكان قد مضى نصف الليل عندما بلغوا بها القلعة.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9683/paintinglal؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تعيين الحادثة التاريخية والموضوع الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"الإمبراطور أكبر يأمر بقيادة الأفيال البرية المقيمة في حصن بانوان لبدء فاعليات الحرب في إقليم ميوار"**، والصواب هو ما أوردته في المتن عاليه.

أمر جلالته بحفر الأرض لإنشاء بركة وملئها بالماء النقي لتنعم به كل المخلوقات، من أكبرها إلى أصغرها، ..." [1]

الوصف:

تعد هذه اللوحة شرحاً لحوالي سطرين من نص أبي الفضل المذكور، ومن ثم تعد مصورة للحدث. ولقد قام الفنان برسم مسرح الحدث في نصفي اللوحة المزدوجة متمثلاً في جانب من ساحة حصن بيانون، وبداخله بركة كبيرة، كما راعي توقيت الحدث الليلي فصور عدد من الرجال في خلفية ومقدمة الصورة بمشاعل طويلة.

ويشاهد في هذا النصف جانب من سور الحصن تتخلله بوابة مغلقة وبرجان، وكلها ترتفع قليلاً عن السور. ويظهر من خلف السور جانب من ساحة الحصن، يلاحظ في يمينها فتحة بئر وقف حولها عدد كبير الرجال، وقد أمسك بعضهم أطراف حبال المربوطة بدلاء تتدلى داخل البئر، بينما حمل الآخرون قرب المياه وقدور الفخار الكبيرة بعد ملئها من مياه البئر، ويلاحظ توجههم إلى البركة التي تم حفرها في ساحة الحصن والبادية في يسار اللوحة.

ويظهر بجوار حافة البركة في أعلى يسار اللوحة أربعة من صيادي الفيلة بزيهم الرسمي المميز، ومن خلفهم بدت أحد أبنية الحصن.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن العمارة وعناصرها وطرزها المعمارية في ذلك العصر من خلال نماذج العمائر البادية في اللوحة. يضاف إلى ذلك أنها تعطي عن مرحلة من مراحل ترويض الفيلة بعد صيدها من البرية مباشرة، كما تقدم نماذج مختلفة لأزياء ذلك العصر وأغطية الرؤوس، وبصفة خاصة زي صيادي الفيلة في ذلك الوقت. كذلك قدمت فكرة عن أدوات الإنارة الليلية في ذلك العصر.

لوحة (٤٦)

الموضوع: حفر بركة مياه للفيلة البرية المُصادة، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعْل، وكهيم.
المقاسات: ٣١,٦ × ١٩,٧ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:44-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [2]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 254, (fig. 106), 44/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢٣، ص ٣٨١ – ٣٨٢.

---

[1] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨١١.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 370.

[2] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9679/paintinglal؟/print=1

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر المقابل للتصويرة السابقة رقم (٤٥)، ليكونا معاً لوحة مزدوجة تصور حفر بركة مياه من أجل الفيلة التي صادها أكبر.

الوصف:

أكمل الفنان في هذه الصورة شرح نص أبي الفضل الذي بدأه في الصورة السابقة، حيث رسم بقية ساحة الحصن والبركة التي حفرت فيها من أجل الفيلة البرية.

ويشاهد في مقدمة الصورة فرس يتقدمه رجلان على أقدامهم وقد حمل أدهم مشعلاً ليلياً بينما وقف الآخر يطرق باب الحصن التي يلاحظ عن يمينها وشمالها عدد الأبراج التي تتخلل سور القلعة، ويلاحظ أن بوابة الحصن الظاهرة في هذه اللوحة أصغر من التي في الصورة السابقة رقم (٤٥).

ويشاهد في منتصف الصورة من خلف السور ساحة الحصن وقد ظهر في يمينها جانب من البركة المذكورة في نص أبي الفضل، وعلى حافتها اليسرى عدد كبير من الفيلة الضخمة. في إشارة من الفنان إلى نوع الفيلة التي ذكر أبو الفضل أن أكبر حرص على صيدها. ويظهر في خلفية اللوحة جانب من بعض أبنية القلعة الداخلية.

وتقدم هذه اللوحة مثل سابقتها ببعض المعلومات التي تتعلق بمرحلة ما بعد صيد الفيلة من البرية، وأولى خطوات ترويضها. إضافة لنماذج العناصر المعمارية المختلفة وطرزها، سواء المتمثل في عمارة القلاع أو العمارة المدنية في ذلك الوقت.

لوحة مزدوجة: بناء حصن أجرا، في (٩٧٢هـ / ١٥٦٥م)، اللوحتان (٤٧)، و (٤٨).

لوحة (٤٧)

الموضوع: بناء حصن أجرا، في (٩٧٢هـ / ١٥٦٥م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكينا، وسرون.
المقاسات: ٣٢,٨ × ١٩,٦ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:45-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 257, (fig. 113), 45/117.
- محمود، وليد علي محمد، **فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية من القرن السابع الهجري وحتى القرن الثاني عشر الهجري دراسة أثرية حضارية مقارنة**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، لوحة ٢٤، ص ١٠٥ – ١٠٨.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٦٢، ص ٢٨٠ – ٢٨٢.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٤٢، ص ٤٠٧ – ٤٠٨.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9678/paintingmiskina؟/print=1

النص المصور:

توجه أكبر إلى أغرا بعد انتهائه من الصيد في مقاطعة نروار، وبعد وصوله أمر ببناء قلعة جديدة قوية صامدة في مدينة أجرا وهدم القلعة القديمة الموجودة على الضفة الشرقية. [١]

والتصويرة الحالية تمثل النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانب من عملية بناء حصن أجرا الجديد بأمر من أكبر.

كما وصف أبو الفضل جانب من عملية بناء الحصن، حيث يقول: " وعلى أثر ذلك، وضع علماء الرياضيات والمهندسون الأكفاء قواعد المبنى العظيم ... امتد الحفر إلى أكثر من سبع طبقات من الأرض وبلغ عرض الحائط ٣ بادشاهي ياردة، وطوله ٦٠٢ ياردة. كان لهذه القلعة أربع بوابات تفتح على الجهات الأربع من العالم. وكان يعمل في بنائها كل يوم من ٣٠٠٠ إلى ٤٠٠٠ عامل نشيط. كانت قواعد هذ البناء مبنية من الحجر المحفور المائل إلى الاحمرار والملمع كالمرآة. وكانت هذه الحجارة متصلة بعضها ببعض إلى حد أنه من المستحيل إدخال شعرة بينها. وتم الانتهاء من بناء هذه القلعة الشاهقة ... بأسوارها ومتاريسها وفتحاتها ... في غضون ٨ سنوات في ظل الإشراف الدقيق لقاسم خان مير البر والبحر..." [٢]

الوصف:

على الرغم من أن نص أبي الفضل لم يرد فيه ما يتعلق بتفاصيل عملية البناء ومراحله؛ إلا أنه أمد الرسام بالخطوط العريضة لتأليف لوحته، والتي تمثلت في العدد الضخم من العمال المستعملين في البناء، وضخامة القلعة، وموقعها الجغرافي على ضفة النهر وبجوار مدينة أجرا، وأن من أشرف على عملية البناء كان مير البر والبحر.

ويظهر من خلال الصورة أن الفنان قد رسم مسرح الحدث متمثلاً في جانب من نهر جُمّنا وضَفته في مقدمة اللوحة، بينما قسم بقية اللوحة طولياً حيث رسم في يمينها جانب من عمائر مدينة أجر بينما رسم في يسارها حصن أجرا الجديد أثناء قيام المهندسين والعمال بعملية بناءه، ويلاحظ أن الرسام قد حرص على رسم عدد كبير من العمال مع تنويع وظائفهم وأدوارهم في عملية البناء، في إشارة منه إلى عدد العمال الكبير الذين تم استخدامهم في بناء الحصن.

أما عملية البناء فيلاحظ أنها احتلت تقريباً معظم اللوحة، حيث يشاهد في يمين مقدمة اللوحة قاربان يرسوان على ضفة النهر وقف عل مؤخرة أحدهما الملاح بينما يقوم ثلاثة من العمال بالبدء في تفريغ حمولة القاربين من الصخور، يلاحظ أن الأول منهما يقوم باعتلاء أحد القاربين، بينما الآخران يمكن ملاحظتهما خلف ظهر ملاح القارب الذي التفت بوجهه مشيراً إليهما، وقد حمل كل واحد منهما صخرة كبيرة فوق رأسه. يلي القاربين اثنان من السقائين انحنى أحدهما يملأ قربته من مياه النهر، ويلاحظ أن السقاء الثاني أمسك بيده اليمنى أداة ما ربما تكون عصا اختفى بقيتها في سور صغير، وفوق هذا السور جلس عاملان على ما يشبه لوح خشب عريض بعض الشيء وكلاهما قد أمسكا مطرقة صغيرة وإزميلاً صغيراً، ويلاحظ بجوارهما سور حجري صغير جلس عليه رجلٌ يبدو من هيئته وحركة يده أنه أحد مشرفي العمال.

---

[١] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨٠٩ – ٨١٣.

[٢] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨١٢ – ٨١٣.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 372 – 373.

أما ضفة النهر فقد ازدحمت بحركة العمال، حيث يظهر في يمين اللوحة عربة نقل يجرها ثور وقد حُمل عليها ما يشبه الحجر المستطيل، ويجلس أمامه سائق العربة وقد أمسك سوطاً في يده اليمنى، وعلى يمين السائق وقف أحد المشرفين وقد أمسك عصا في يده اليسرى بينما يشير بيده اليمنى إلى عامل يمسك بيديه فأساً يقلب بها مادة البناء، وخلف هذا العامل امرأة حملة فوق رأسها إناء دائرياً أمسكته بإحدى يديها بينما تشير بالأخرى إلى العامل الذي يعطيها ظهره، وبجوار مادة البناء التي يقوم العامل بتقليبها وقف عاملان آخران وقد حملا معاً إناءً كبيراً امتلأ بمادة البناء. ويلاحظ أن كلاً منهما قد أمسك في إحدى يديه عصاً للاتكاء عليها أثناء حمل الإناء، ويظهر بجوارهم في يسار اللوحة طابوراً من العمال يصعد على سقالة مائلة إلى أعلى الحصن وهم يحملون آنية فيها مادة البناء ومنهم من يحمل على رأسه حجر بناء.

أما أعلى الحصن فيظهر صنفان من العمال؛ البناء والمعاون له، والذي يحضر مادة البناء وأحجار البناء. ويلاحظ أن البناء يجلس القرفصاء ممسكاً في يدٍ أداة رص الأحجار المعروفة بالمسطرين، بينما يمسك في الأخرى لبنة ليضعها في مكانها من البناء.

ويظهر في يمين منتصف اللوحة بائعاً يبيع لأحد عمال موقع البناء، ويلاحظ خلف ظهر البائع حاجزٌ يفصل بين ضفة النهر المستخدمة في عملية البناء وبين عمائر مدينة أجرا المجاورة، ومن خلف هذا الحاجز تظهر بعض عمائر المدينة، ويظهر على يسار هذه العمائر فراغ يشكل طريقاً بينياً يفصل بينها وبين الحصن، ويلاحظ قيام أحد مشرفي البناء بتوجيه مجموعة من العمال.

يمكن من خلال هذه اللوحة توثيق بعض الجوانب من عمليات الإنشاء والتعمير في ذلك العصر، من فريق البناء وأدوار أفراده الرجال والنساء في عملية البناء من مشرفين أو مهندسين، وبنائين، وحمالين، وسقائين، ونجارين وسائقين، وغيرهم. كما تقدم نماذج لبعض أدوات البناء من أزاميل ومطارق، ووسائل نقل مادة البناء من قوارب نهرية وعربات تجرها الثيران، وكيفية حملها إلى موضع استخدامها، كذلك تعطي الصورة لمحة عن بعض مراحل البناء ومادتها؛ من طرق نقل لبنات الحجارة، وتجهيز مادة التثبيت، وتجهيز الأخشاب، ثم عملية رص اللبنات وتثبيتها. كما تظهر امكانية وجود بائعين في مواقع البناء.

وتقدم اللوحة نماذج مختلفة لأزياء العصر، وبخاصة لفئة العمال حال عملهم وبصفة عامة فإنها تقدم لمحة عن الهيئة الكلية لموقع بناء ما في ذلك العصر وأهم عناصره.

لوحة (٤٨)

الموضوع: بناء حصن أجرا، في (٩٧٢هـ / ١٥٦٥م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكين، وتُلسي خُورد.
المقاسات: ٣٢,٨ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:46)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [1]

[1] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9677/paintingtulsitheyounger/?print=1

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 257, (fig. 112), 46/117.

- Pal: **Masters artists of the imperial Mughal court**, P. 25, Pl. 5.

- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٦٢، ص ٢٨٠ – ٢٨٢.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٦٠.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٤٢، ص ٤٠٧ – ٤٠٨.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر المقابل للتصويرة السابقة رقم (٤٧)، ليكونا معاً لوحة مزدوجة تصور جانب من عملية بناء حصن أجرا في (٩٧٢هـ / ١٥٦٥م).

الوصف:

نظراً لأن نص أبي الفضل عن بناء الحصن لا يعطي أي تفاصيل عن مراحل عملية البناء أو كيفيتها، وإنما خطوط عريضة، فقد دفع ذلك الرسام إلى جعل نصفي اللوحة المزدوجة متفقتين في الموضوع العام لكنهما مختلفتان في الموضوع الدقيق بحيث تمثل كل واحدة منهما مرحلة معينة من مراحل بناء الحصن. فبينما صور الفنان عملية بناء الحصن في الصورة السابقة في مرحلة مبكرة كان يقام فيها البناء العام للحصن، فإن اللوحة الحالية بدا فيها الحصن في حالة أقرب للاكتمال من حيث وضوح عناصره المعمارية وشيء من تفاصيلها وزخارفها، إضافة لطرزها، سواء في سوره أو أبنيته الداخلية. بناءً على ذلك صور الفنان اللوحة السابقة في حالة من الازدحام والتداخل وكثرة العمال ومواد البناء، بينما ظهر الحصن في الصورة الحالية في هيئة أكثر تنظيماً على الرغم من عدد العمال، بشكل يتناسب مع حالة البناء الشبه مكتملة.

ويشاهد في مقدمة الصورة قارب نهري محمل بأحجار البناء بجوار الضفة، وأمامه مباشرة، ثلاثة عمال وقف أحدهم على الضفة بجواره عدد من الأحجار التي يحملها القارب بينهما وقف الاثنان في المياه، ويحمل أحدهما على رأسه إناءً فارغاً، ومن خلف ظهرهم قطعة خشب كبيرة عكف عليها عاملان آخران يحمل رفع أحدهما مطرقة ليهوي بها على ما يشبه المسامير الضخمة المثبتة في قطعة الخشب المذكورة.

أما الضفة التي تفصل بين النهر والبوابة فيشاهد فيها ثوران حمل عليهما مادة بيضاء يقوم اثنان من العمال بتفريغها على الأرض، ربما تمهيداً لتجهيز عجينة البناء. ووقف أمام الثور ثلاثة عمال أمسكوا بخشبة كبيرة يحاولون أن يرفعوا بها قطعة خشب مستطيلة ضخمة.

ويظهر في يسار الصورة أربعة من العمال يصعدون على سقالة خارجية إلى أعلى بوابة الحصن، ويلاحظ أنهم اشتركوا في حمل لوح خشبي ثقيل، كما يلاحظ أن كل واحد منهم يسمك عصا طويلة ليتكئ عليها.

كما يلاحظ في يمين اللوحة بجوار البوابة رجلين يقوم أحدهم بالكتابة في دفتر في يديه، وربما كان أحد المهندسين أو مشرفي العمال، ويظهر أمام البوابة مباشرة أحد الحمالين، ويلاحظ أن البوابة مازالت تجري عملية بنائها حيث يظهر فوقها صبي يناول لبنات الحجر لاثنين من البنائين فوق قبة البوابة، وعلى يمينهم بناء آخر وقف بجواره ثلاثة حمالين، كنا يظهر على يسار البوابة فوق السور امرأتان حمالتان.

ويظهر خلف السور جانب من فناء الحصن وبعض أبنيته، ويلاحظ في يمين الساحة الداخلية امرأة عاملة يبدو أنها تقوم بتعبئة بعض من عجينة البناء لحملها إلى البنائين، ويليها رجلان واقفان أمسك أحدهما عصا طويلة. كما يلاحظ في يسار الساحة جانب سور بناء دخلي ظهر من خلفه جانب من ابنيةٍ يلاحظ بينهما امرأتان، ربما كانتا من خدم القصر.

وتتكامل هذه الصورة في توثيق نفس الجوانب الحضارية التي سبق ذكرها في الصورة السابقة رقم (٤٦)، حيث تقدم بعض تفاصيل من جوانب عملية البناء والتعمير في مرحلة من مراحلها النهائية، من خلال ما تعكسه من نماذج لفريق البناء رجالاً ونساءً، من مهندسين، وبنائين، ونجارين، وحمالين، وأدوات البناء المختلفة ووسائل النقل وطريقة الحمل، ومواد البناء، كما تعكس جانباً من طريقة البناء والهيئة العامة لموقع البناء في مراحله الأخيرة. يضاف إلى ما سبق نماذج الأزياء الخاصة بالصناع والعمال وغيرهم من فريق البناء.

كما تقدم بعض نماذج من عمارة ذلك العصر، الحربية منها والمدنية، وطرزها وعناصرها المعمارية.

لوحة مزدوجة: أكبر يتقبل هدايا وغنائم انتصار آصف خان ومجنون خان على راني دورجافاتي، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م). اللوحتان (٤٩)، و(٥٠).

لوحة (٤٩)

الموضوع: أكبر يتقبل هدايا وغنائم انتصار آصف خان ومجنون خان على راني دورجافاتي، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

المصور: نانها.

المقاسات: ٣٣,٤ × ١٩,٤ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:51-1896)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 196, (fig. 20) 51/117.

- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٩٠، ص ١٨٨ – ١٨٩.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٠٩، ص ٣٥٩ – ٣٦٠,[٢]

النص المصور:

بعدما عاد أكبر إلى أجرا علم بتطور أوضاع المتمردين؛ حيث إنهم اجتمعوا في سرهابور، ومنها انطلق المتمرد إسكندر خان نحو لكناو للسيطرة عليها، في حين اتجه المتمردين علي قولي خان وأخوه

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9650/akbarandasafkhanpaintingnanha؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تعيين الموضوع الصحيح الدقيق الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"الامبراطور أكبر وآصف خان قائد الجيش يقيمان معسكر على ضفة نهر الجانج في جونبور بعد إحكام سيطرتهم على قلعة الأوزبك"**، وعلى الرغم من أنه تاريخياً قد أقام أكبر معسكراً بجوار القلعة بعد السيطرة عليها؛ إلا أن موضوع اللوحة ليس إقامة المعسكر وإنما ما أثبتّه في المتن عاليه.

بهادر خان إلى كارارا ومانيكبور وسيطرا عليها من القائد المغولي مجنون خان قاقشال، فاستعان الأخير بالقائد آصف خان في غارها، فأغاثه بنخبة من جنوده، وأرسل لأكبر يخبره بهذه التطورات. فأرسل أكبر قوة مبدئية ثم أعد العدة وخرج بنفسه على رأس الجيش عازماً القضاء عليهم، فعبر نهر جمنا إلى كانوج ثم عبر نهر الجانج، وأثناء ذلك وصله خبر سيطرت إسكندر خان على لكناو، فتوجه إليه، ففر إسكندر خان هارباً وانضم إلى علي قولي خان الذي كانا في مواجهة مع آصف خان ومجنون خان قاقشال، وأمام هذا الضغط من أكبر وقواده اضطر المتمردون للانسحاب من مانيكبور نحو جونبور، فتتبعهم أكبر إلى جونبور، وفي الطريق انضم إليه آصف خان ومجنون خان لاستكمال مطاردة المتمردين. وقام آصف خان بتقديم الاحترام والولاء لأكبر ومقدماً إليه هدايا وغنائم انتصاره على راني دورجافاتي، حيث كان قد تكاسل عن إرسالها من قبل بعد أن سيطر على مملكتها.[١]

ويحكي رواية انضمام آصف خان لأكبر في جونبور وتقديمه الهدايا، فيقول: " مكث جلالته في لاكناو إلى أن انضم إليه المعسكر، وبعدها توجه ببطء نحو جانبور. عندما انتصر آصف خان ومجنون خان على علي قولي خان، انضما إلى جيش جلالته العظيم قبل الوصول إلى جونبور. قدما الهدايا الملائمة من بينها نوادر من بلدهما (غارها) والأحصنة الفارسية وفيلة الحرب، فقبل بها جلالته بكل سرور ... وفي اليوم التالي ... انتشر الجيش في جانبور. حلت النعم داخل أحياء القلعة بعد وصول الملك ... "[٢]

الوصف:

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور انضمام آصف خان ومجنون قاقشال لجيش أكبر، وتقديمهما الهدايا وغنائم حربهم السابقة مع راني دورجافاتي، والتي لم يكونا قد أرسلوها بعد سيطرتهم على بلادها غارها.

وتعد اللوحة بنصفيها رواية مصورة تتكامل مع نص أبي الفضل وتشرحه وتعطيه نوعاً من التفصيل، حيث يشاهد في خلفية الصورة الحالية جانب من قلعة ومدينة جونبور وبعض عمائرها المتنوعة، ويلاحظ بوابة القلعة صورت على ضفة النهر مباشرة بحيث تتصل بها قنطرة تصلها بالضفة الأخرى.

ويظهر في مقدمة الصورة جانب من المعسكر الملكي على الضفة المقابلة للقلعة، ويظهر خارج المعسكر في يمين ووسط اللوحة جانب الهدايا المختلفة التي أحضرها آصف خان لتقديمها لأكبر، والتي يلاحظ أنها اشتملت على ما ذكره أبو الفضل في نصه، مثل الفيلة التي ظهرت في أقصى يمين مقدمة

---

[١] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨١٤ – ٨١٧.

Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 375 - 380.

[٢] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨١٧.

Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 379 - 380.

- سبق وأن نوه أبو الفضل بهذا اللقاء بين أكبر وآصف خان، أثناء حديثه عن هزيمة راني دورجافاتي والسيطرة على مملكتها جُند، والمعروفة أيضاً بغارها؛ يقول أبو الفضل: " عندما انطفأت شعلة حكم الراني ... جمع آصف خان مثل تلك الثروة وامتلك ذلك النفوذ ... لم يرسل أياً من تلك القطع النادرة أو الجواهر الرائعة ... إلى البلاط ... لم يرسل سوى ٢٠٠ فيل هدية من بين ألف فيل وضع يده عليها. وأخفى كل القطع النادرة الأخرى، وتربع على عرش كارا وغدها مرتاحاً وأمضى أياماً من الإهمال. لم يفكر جلالته الشاهنشاه في هذه الأمور أي القطع النادرة المخفية إذ لطالما كان يمنح المقاطعات والمناطق، وتساءل عن كسله. عندما قام بالحملة الثالثة إلى جانبور لمعاقبة علي قولي خان زمان، استدعى آصف خان إلى حضرته. أطاع آصف خان الأوامر وذهب ليقبل العتبة. عندما كانت جانبور مقر القوات الملكية، حظي ببركة تقديم واجب الطاعة. وسوف نرى ذلك في تفاصيل القصة هذه في مكانها الملائم."

-**انظر:** علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٧٨٤ – ٧٨٦.

Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 332 – 333.-

اللوحة، والخيول التي يمكن رؤية فرسين منها في منتصف اللوحة قريباً من ضفة النهر، يتقدمها عدد من الرجال حملوا هدايا متنوعة ومختلفة نادرة من ملابس وقنينات عطور، وغيرها مما لم يرد ذكره في النص.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن مراسيم تقديم الهدايا للملك وأنواعها، كما تبين هيئة المعسكر الملكي في حالات الحرب، وما يظهر فيه من أنواع الخيام والمظلات وزخارفها المتنوعة، كما تقدم نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس في ذلك العصر.

كما يمكن الاعتماد عليها في توثيق بعض العناصر المعمارية وطرزها، سواء الدفاعية منها أو المدنية، مما كان موجوداً في عصر أكبر.

لوحة (٥٠)

الموضوع: أكبر يتقبل هدايا وغنائم انتصار آصف خان ومجنون خان على راني دورجافاتي، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكينا، بكوان.
المقاسات: ٣٣,٦ × ١٩,٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:52-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 196, (fig. 21) 52/117.

- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٩١، ص ١٨٩ – ١٩٠.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٠٩، ص ٣٥٩ – ٣٦٠.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر المقابل للتصويرة السابقة رقم (٤٩)، وكلتيهما تصوران انضمام آصف خان ومجنون قاقشال لجيش أكبر في الطريق إلى جونبور، وتقديمهما الهدايا وغنائم حربهم السابقة مع راني دورجافاتي، والتي لم يكونا قد أرسلوها بعد سيطرتهم على بلادها غارها.

الوصف:

يكمل الفنان تصوير مشهد تقديم آصف خان الهدايا والغنائم لأكبر. ويشاهد في خلفية اللوحة جانب من نهر الجانج، ويظهر على ضفته من جانب قلعة جونبور وبعض عمائرها الداخلية، كما يرسو على ضفته قارب يحمل عدداً من الرجال، وبالقرب منهم أشجار كثيفة، يليها صف من خمسة رجال.

أما بقية الصورة فيحتلها المعسكر الملكي، الذي ظهر جانب منه تمثل في مجلس الملك، الذي يتوسطه أكبر جالساً على عرشه الموضوع فوق مسطبة خشبية كبيرة ترتفع قليلاً عن الأرض، وقد فرشت بالسجاد المزركش، ويبدو أنها مسدسة الشكل. ويلاحظ كذلك مظلة كبيرة فوق رأس الملك،

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9649/akbarandasafkhanpaintingmiskina؟/print=1

ويقف ورائه الرفقة المعتادة من حاملي المذبة والسيف الملكي، والقوس والنشاب، ومن ورائهم ظهر جانب من خيمة الملك بشكل جديد مميز.

كما يلاحظ رجلان قد وقفا في احترام بالغ عند طرف المصطبة الملكية، وبجوارهم ما يشبه الزهرية، ويليها طبق مسطح رصت عليه ما يشبه الدفاتر مختلفة الألوان، ويليه صندوق بجواره طبقان مسطحان امتلئا بنوع من الطعام أو الحلوى.

والتف حول مصطبة العرش الملكي حشد من الرجال الواقفين في احترام يبدو من هيئة وقوفهم، ويتوسطهم في يمين مقدمة اللوحة آصف خان الذي انحنى قليلاً وهو يخاطب أكبر في خضوع وأدب، ومن ورائه يقف كاتب يدون في دفترٍ قد أمسكه بيده، ويبدو أنه يدون ما أحضره آصف خان من هدايا متنوعة ظهرت في اللوحة السابقة. وعلى يسار آصف خان في مقدمة اللوحة يظهر مجموعة من الرجال وقد حمل أحدهم صقراً صياداً.

ويلاحظ في هذه اللوحة أن سور خيمة الملك قد فتح جانب منه على مصراعيه، كما أن العرش رسم في منظر جانباً، وهذا على عكس النماذج المشابهة في اللوحات السابقة.

وتوثق هذه اللوحة جانباً مراسيم وهيئة المعسكرات والاجتماعات الملكية في المخيمات والمعسكرات خارج القصور، كما توضح جانب من مراسم تقديم الهدايا للملك. وتقدم الصورة أيضاً نماذج مختلفة من أزياء عصر أكبر، ونماذج أخرى لبعض التحف والأدوات.

وتعكس الصورة أيضاً جانب من عناصر العمارة الحربية والمدنية في ذلك العصر وبعض طرزها.

لوحة (٥١)

الموضوع: شجاعة خان يطارد آصف خان في نهر الجانج، في (٩٧٣هـ/١٥٦٥م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: تُلسي كلان، وسلجيون.
المقاسات: ٣٢ × ١٩,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:47-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 235, (fig. 77), 47/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢١٥، ص ٣٦٨ – ٣٦٩.

النص المصور:

كان آصف خان أحد قادة جيوش أكبر الذين قادوا الحرب ضد المتمردين، لكنه سرعان ما تحول إلى التمرد، وسبب ذلك أنه لما استولى على مقاطعة غارها واستولى على كنوز مملكة جُند أو كوراغراها، أخفى حقيقة تلك الغنائم، ولم يقدم غير الزهيد منها عندما كان في جونبور مع أكبر، ورشى

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9675/shujaatkhanandasafkhanpaintingtulsitheelder؟/print=1

كتاب الملك من أجل ذلك، لكن لما تسربت الأخبار إلى أكبر وعلم آصف بذلك ترك خيامه وممتلكاته وهرب من المعسكر الملكي في جانبور، فأمر أكبر شجاعة خان بمطاردته واللحاق به، لكنه فر منه، وكان ذلك في (٩٧٣هـ/١٥٦٥م).[١]

واللوحة الحالية تصور المطاردة التي جرت في جانب منها في النهر، ويروي أبو الفضل الحكاية فيقول: " ... فأمن شجاعة خان السفن وكان ينوي عبور النهر؛ وعلى المقلب الآخر، وصلت إلى آصف خان معلومات حول قدوم شجاعة خان، فعاد مع جيشه ليوقف الأخير عند ضفة النهر. ما إن وصلت المراكب على الضفة حتى اعترضه آصف خان، ووقعت معركة ضروس بينه وبين الجنود الذين كانوا على متن السفن، وفي ذلك اليوم تواصلت المواجهة حتى المساء بالرصاص والسهام ..." [٢]

الوصف:

حاول الرسام محاكاة نص أبي الفضل إعطاءه بعد مرئي، فأتت اللوحة الحالية متخيلة للحدث وشارحة للنص، حيث يشاهد في منتصفها جانب من نهر الجانج الذي جرت فيه إحدى مراحل المطاردة، ويظهر في النهر ثلاث سفن، ويبدو أن اللتين تظهران في يمين اللوحة تتبعان المتمرد آصف خان، بينما الثالثة التي في يسار اللوح تتبع الجيش المغولي وربما كان القائد الجالس في جوسقها الخشبي هو شجاعة خان. ويلاحظ أن السفن الثلاث حاملات جنود الفريقين الذين أخذوا يتراشقون برصاص البنادق والأسهم كما ذكر أبو الفضل.

ويظهر على ضفتي النهر الباديتين في مقدمة اللوحة وخلفيتها، جانب من قلعتين بدت خلف أسوار كلٍ منهما بعض الأبنية والعمائر الداخلية، بينما ظهر بجوار القلعة التي في خلفية الصورة رجلان ومن ورائهما مبنىً وحيد.

ويمكن من خلال هذه اللوحة توثيق جانب جديد من النظام الحربي والجيش في ذلك العصر، من خلال المعركة التي ظهر جانب منها في اللوحة، حيث يظهر فيها نماج للسفن المستخدمة وتصميمها، وطبيعة فرق الجنود المشاركين في المعركة وأسلحتهم، ووسائل حمايتهم. ويبدو أن هذا النوع من المعارك لا يختلف عن المعارك البرية إلا أن ساحتها النهر وأسطح السفن.

كما تقدم هذه اللوحة بعض نماذج للعمارة الدفاعية والمدينة وبعض عناصرها وطرزها، إضافة لنماذج الأزياء المختلفة البادية في اللوحة.

لوحة (٥٢)

الموضوع: الاجتماع النهري بين منعم خان والمتمرد على قلي خان زمان، في (٩٧٣هـ/ديسمبر ١٥٦٥م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو، وبنوالي خورد.
المقاسات: ٣٢,٨ × ١٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:48)

---

[١] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨١٩ – ٨٢٠.
[٢] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨١٩ – ٨٢٠.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 382 - 383.

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [1]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 256, (fig. 110), 48/117.

- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٣٧، ص ١٨٩ – ١٩٠.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٨٩، ص ١٨٤ – ١٨٦.
- عبد السلام: **السجاد المغولي الهندي**، لوحة ١٤٦، ص ٢١٧. [2]

النص المصور:

أدرك على قولي خان زمان أن تمرده سيفشل، وذلك بعد مواجهات عديدة انتهت جميعها بنتائج بانتصار قوات أكبر، فأرسل مبعوثيه طلباً للصلح إلى منعم خان قائد جيوش أكبر ووكيله، والذي بدوره عرض الأمر على أكبر وأقنعه بقبول التفاوض، واتفق الطرفان على اللقاء في منطقة محايدة، وعقد الصلح بين الطرفين.[3]

ويصف أبو الفضل قصة لقاء الصلح بقوله: " ... فتراسل الفريقان ليجددا ويعدلا في اتفاقية المصالحة والوفاق. وفي اليوم التالي، صعد علي قولي خان على متن مركب بمرافقة ثلاثة رجال ... وأبحروا نحو معسكر خان خانان. وصعد خان خانان بدوره على متن مركب بمرافقة ثلاثة رجال ... كان الجيشان يصطفان أحدهما مقابل الآخر على الضفتين، وعندما التقى المركبان في منتصف النهر، وقف على قولي خان وقال "كيفيات ليغ" ... "وليحل عليكم السلام". ثم قفز على متن مركب منعم خان، وألقى التحية على الآخر وجلسا ..." [4]

الوصف:

تصور اللوحة الحالية لقاء منعم خان وعلي قلي خان لعقد الصلح، ولقد حرص الفنان على توضيح نص أبي الفضل عن الحادثة ومحاكاته حتى تصبح اللوحة شارحة له، حيث رسم مسرح الحدث متمثلاً في جانب من نهر الجانج الذي مقدمة ووسط اللوحة بينما رسم جانب من ضفته في الخلفية، وتظهر في منتصف الصورة في وسط النهر مركبتا التفاوض اللتان ذكرهما أبو الفضل، أما اليمنى فقد جلس فيها المتمرد على قلي خان في الطابق الثاني المكشوف وبجواره أحد رجاله، بينما وقف خلفهما حامل المذبة وحامل السيف، وفي الدور السفلي فيظهر أحد رجال في مقدمة المركب وبجواره ثلاثة من المجدفين على طول جانب المركب.

أما السفينة الثانية على يسار اللوحة فقد جلس في دورها الثاني منعم خان وعن يمينه مرافقَين، ثلاثة رجال حمل أحدهم المذبة، بينما حمل من خلفه سيف الخان خانان، ومن فوقهم نصبت مظلة مكشوفة الجوانب، ويلاحظ على السطح السفلي مجدِفَين وأمامهم رجل ربما كان المشرف عليهم. ويلاحظ راية حمراء طويلة ثبتت في مقدمة المركب.

---

[1] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9673/munimkhanandkhanzamanpaintingkesav؟/print=1

[2] جانب الباحث الصواب في تحديد الموضوع والحدث التاريخي الذي تصوره اللوحة، حيث ذكر أنه: **"مناقشة لأمراء وسط البحر"**، وعلى الرغم من أن الموضوع الصحيح قد يتناسب مع الموضوع الذي حدده الباحث بشكل عام، إلا أن النقاش الدائر كان عبارة عن مفاوضات، كما أنه لم يكن في البحر وإنما في نهر.

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٠ – ٨٢٢.

[4] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢١ – ٨٢٢.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 384 - 387.

ويظهر في النهر قاربان آخران، الأول في مقدمتها، ويلاحظ أن أحد ركابه يحمل بندقية. أما القارب الثاني فيمكن ملاحظته في خلفه اللوحة بجوار ضفة النهر، ويظهر على متنه فارس بجواره عدد من الجنود المسلحين بالرماح الطويلة، ويبدو أنه تابع للجيش المغولي. وربما رسمهم الفنان متقابلين في محاولة منه لمحاكاة ما ذكره أبو الفضل من اصطفاف الجيشين مقابلة بعضهما على ضفتي النهر، ومما لا شك فيه أنه كان اصطفاف بري وبحري.

واستكمالاً للمحاكاة رسم الفنان جانب من معسكر الخان خانان على ضفة النهر في خلفية اللوحة، حيث ورد في النص السابق. ويشاهد في المعسكر عدد من الخيام، كما يلاحظ اثنين من البغال وجمل حُمل على ظهره بعض المتاع، وقريباً منه يظهر فارس يتقدم بجواره مجموعة من الرجال. ويظهر قريباً منهم مجموعة من الأشجار الكثيفة التي يلاحظ ورائها جانب من حصن وبعض أبنيته الداخلية.

ويلاحظ أن المذبتين الظاهرتين في الصورة تختلف عن المذبة الملكية، ولعل ذلك مرتبط بتمييز السلطان عن أتباعه.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن مراسم المفاوضات السياسية، وهيئة وفود التفاوض وشاراتها وعلامات السيادة الخاصة بهم، كما تقدم نماذج لبعض المراكب والقوارب المستخدمة في عصر أكبر بتصاميمها المختلفة. يضاف إلى ذلك نماذج الأزياء المختلفة الخاصة بالحكام والأمراء وغيرهم.

وتعطينا كذلك لمحة عن خيام المعسكرات الحربية وأشكالها وحيوانات حمل المتاع في هذه المعسكرات. كما تقدم نماذج لبعض العناصر المعمارية وطرزها المختلفة.

لوحة (٥٣)

الموضوع: منعم خان يقدم لأكبر وفد المتمردين الطالبين العفو منه، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

المصور: بساون، ماه محمد.

المقاسات: ٣١,٨ × ١٩,٩ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:50-1896)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 190, (fig. 10) 50/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٥، ص ٥٠. [٢]

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١١٠، ص ٣٢٧ – ٣٢٨. [٣]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9670/munimkhanandkhwajajahanpaintingbasaan/?print=1

[٢] ذكرت الباحثة في دراستها للوحة أنها تصور **"مشهد إرضاء الثوار وتلبية مطالبهم من خلال رئيس الوزراء الذي التمس من الإمبراطور معالجة الموقف"**، ولقد جانبها الصواب في هذا حيث أن الحدث التاريخي على النقيض من ذلك تماماً، والصواب هو أن المتمردين وليس الثوار كان يطلبون العفو من أكبر متخذين من الخان خانان منعم خان واسطة لهم عند أكبر، وتفصيل ذلك في المتن عاليه.

[٣] جانب الباحث الصواب في تعيين الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة، حيث ذكر أنه: **"الإمبراطور أكبر يشاهد رقص الأفيال"**، والصواب هو ما أثبته في المتن، والأفيال التي في اللوحة هي جانب من الهدايا المقدمة لأكبر من قبل

النص المصور:

أسفرت المفاوضات بين الوفد الملكي والمتمرد علي قولي خان زمان؛ عن أن المتمرد سيرسل أمه وعمه إبراهيم خان الحكيم إلى البلاط لتقديم الولاء والاعتذار، وأصر على أنه لن يذهب بنفسه إلا بعد أن يرى أكبر منه خيراً، واصطحب الخان خانان الوفد وقدمه لأكبر، الذي قبل أعذارهم وعفى عنهم. وذلك في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م). [١]

واللوحة الحالية تصور وصول إبراهيم خان إلى البلاط الملكي وتقديم خان خانان له، وقد ذكر أبو الفضل قصة ذلك بقوله: " في اليوم التالي، أرسل علي قولي خان أمه وإبراهيم خان مع فيلة مهمة مثل بال سندار ... وأكابلا ... وآخرين أرسلهم مير هادي نظام آقا. كما أرسل حاج خان سيستاني الذي كان بمنزله سجين. ترك خان خانان وخواجا جهان الجيش على ضفة النهر وأخذا معهما أم على قلي خان وإبراهيم خان والهدايا وانطلقا نحو البلاط. واستل خان خانان سيفه ووضعه حول عنق إبراهيم خان الذي كان حافي القدمين وأحضره إلى جلالته. وتسامح جلالته وتم العفو عن الخائنين وعما ارتكباه من جرائم ... ابتهج الخان خانان أمام عظمة فضل جلالته الذي أمره برفع سيفه عن إبراهيم خان. ونقل الخبر السار إلى والدة على قولي خان التي كانت مع حريم الشاهنشاه تندب وترثي بانتظار الغفران الملكي ..." [٢]

الوصف:

حاول الفنان توضيح النص ومحاكاته في اللوحة الحالية، حيث رسم جانب من البلاط الملكي كمسرح للحدث كما ورد في النص.

ويشاهد في مؤخرة اللوحة أكبر جالساً على عرشه داخل جوسق ملكي وفوقه مظلة لها شراشف ملونة بألوان مختلفة، ويظهر بجواره حامل المذبة وحامل السيف الملكي حافيا القدمين، في حين ينظر أكبر إلى خان خانان بزيه الأزرق وهو يقدم إبراهيم خان الذي انحنى حافي القدمين كما ذكر أبو الفضل، ومن خلفه أمسك حارس بالشال الملتف حول عنقه، ويلاحظ أن نفس الحارس يمسك في يده الأخرى سيف، ويبدو أن هذا هو سيف خان خانان بعد أن رفعه عن عنق إبراهيم خان بأمر أكبر. ومن وراء الحارس وقف عدد من الحضور وقد ظللت فوقهم مظلة مائلة مزركشة.

ويظهر في مقدمة الصورة الفيلان الضخمان اللذان أرسلهما المتمرد على قولي مع الوفد برفقة هدايا أخرى لتقديمها لأكبر، ويلاحظ أن سائق الفيل الأول قد طأطأ رأسه خضوعاً بينما حمل الجالس خلفه راية المتمرد على قلي خان، والتي ربما أرسلها من بين الهدايا كعلامة خضوع أيضاً. ويشاهد في منتصف اللوحة أحد أفراد البلاط يبدو من هيئته أنه يقدم لأكبر الفيلين والهدايا الأخرى.

ويلاحظ في يمين الصورة صف من رجال البلاط بأزيائهم المختلفة، ويلاحظ أن أحدهم يحمل صقراً صياداً بينما يحمل آخر بندقية، وأمامه وقف رجل بزي وغطاء رأس لم يظهر في اللوحات السابقة على هذه اللوحة.

المتمردين طالبي العفو، ولم تكن ترقص أو تمارس أي شيء من هذا القبيل فضلاً عن أن أكبر في اللوحة لم يكن ينظر نحوها أصلاً.

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٢ – ٨٢٣.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٣.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 388 - 389.

أما مقدمة اللوحة فيظهر فيها جانب من سور القصر وقد وقف على بابه حارسين حمل كل منهما عصا سد بها المدخل، ومن الخارج يلاحظ فرسان أنيقان وأمامهما رجلان حمل أحدهما على يديه صقراً صياداً.

وتقدم هذه اللوحة بمعلومات عن بعض الجوانب الحضارية، مثل علامات السيادة الملكية ومراسم البلاط والاجتماعات الملكية التي تنعقد فيه. كذلك تقدم بعض المعلومات عن مراسم إعلان الخضوع والاعتذار إلى السلطان. وبضفة عامة فإنها تعطي ملمحاً عن هيئة البلاط وشكله وترتيب الحاضرين فيه من بشر وحيوانات، والأسلحة المسموح بها.

وتقدم أيضاً بعض من ملامح عمارة القصر والبلاط الملكي في ذلك العصر من خلال نماذج العناصر المعمارية الظاهرة فيها وطرزها.

لوحة (٥٤)

الموضوع: المفاوضات بين مير معز الملك والمتمرد وبهادُر خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: فرُخ بك.
المقاسات: ٢٧,٢ × ١٧,٢ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:96-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت.[١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 255, (fig. 109), 96/117.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 118, Pl. 128.
- Das, Asok Kumar: **Mughal masters: further studies**, Mumbai: Marg Publications on behalf of the National Centre for the Performing Arts, 1998, P. 99, Pl. 3.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٨٨، ص ١٧٠ – ١٧١.

النص المصور:

بعد أيام من وصول وفد علي قولي خان وحصوله على العفو، جرت مفاوضات أخرى بين طرفي التمرد الآخرين في سروار، وهما بهادر خان واسكندر خان، حيث إنهم لما أدركوا ضخامة قوات أكبر القريبة منهم أرسلوا لقائد تلك القوات مير معز الملك بعقد مفاوضات، فوافق والتقى بهما وجهاً لوجه، ونظراً لأن الطرفان لم يكونا قد علما بعد بموافقة أكبر على الصلح مع على قولي خان رأس المتمردين وعفوه عنهم؛ فلم يؤد اللقاء إلى نتيجة، واشتبك الجيشان، ثم انتهى الأمر بالصلح بعد معرفة قرار أكبر، والذي لن يطول كثيراً بسبب غدر المتمردين ومكرهم.[٢]

واللوحة الحالية تصور لقاء مير معز الملك بالمتمرد بهادُر خان، ونصَّ أبو الفضل عن ذلك ما يلي: " ... ثم بعث بهادور خان مجدداً برسالة إلى مير معز الملك اقترح فيها أن يتقابلوا ويناقشوا الأمور

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9522/mirmuizzulmulkandbahadurpaintingfarrokhbeg؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٣ – ٨٢٦.

وجهاً لوجه. فوافق مير معز الملك وخرج من معسكره برفقة بعض الرجال. ففعل بهادور خان بالمثل وأصغى إلى اقتراحات المير ... ولم يثمر النقاش أي سلام." [١]

الوصف:

لم يرد في النص شيء عن مكان اللقاء بالتحديد، حيث لم يشر إلى ذلك، إلا أن المواجهات الأولى كانت في منطقة سروار، وقد حاول الفنان تخيل مكان اللقاء، أو أنه رسمه اعتماداً على ما سمعه شفهياً عن الحدث من خلال تواجده في البلاط.

ونشاهد في الصورة جوسق مسدس الشكل ومكشوف الجوانب، ويجلس فيه رجلان، وقف خلف أحدهما حامل المذبة، وتدور محادثة بينهما وبين رجل يقف أمامهم. ويظهر خارج الجوسق شجرة كبيرة في يمين اللوحة وقف بجوارها رجل يمسك عصا بيديه ومن خلفه رجلان أصغر منه حجماً يحمل أحدهم صقراً صياداً. ويلاحظ في يمين الصورة بجوار الجوسق من الخارج خادمٌ يحمل قنينة شرابة على طبق أزرق.

وفي مقدمة اللوحة يظهر جزء من سور الحديقة أو البستان الذي يجري فيه الاجتماع، ووقف على بابه رجلان بجوار أحدهما فرس.

أما خلفية اللوحة فيظهر فيها منظر طبيعي يمتد في الأفق برزت فيه تضاريس صخرية تخللتها بعض الشجيرات.

أما تحديد الشخصيات في اللوحة، فيبدو من هيئة الجالسين أنهما يمثلان الوفد الملكي، وقد يكون صاحب الزي الأبيض منهما هو مير معز الملك. أما المتمرد بهادر خان فربما يكون الرجل الواقف أمام مير معز الملك داخل الجوسق.

وتعطينا هذه اللوحة لمحة عن هيئة وفود المفاوضات وبعض مراسيم هذه اللقاءات. كما تقدم مثالا لعمارة البساتين ومثالاً لجانب من أبنيتها المتمثل في الجوسق وجزء السور وبوابته. وتوثق أيضاً نماذج لأزياء هذا العصر الخاصة برجال الدولة ومن هم أقل منهم رتبة.

لوحة (٥٥)

الموضوع: أكبر يغتنم مراكب نهرية هجرتها قوات المتمرد علي قولي خان زمان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كنها، ومخلص.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:97-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٤.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 389.

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9513/paintingkanha؟/print=1

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 195, (fig. 18) 97/117.

النص المصور:

لم يلتزم علي قولي خان ببنود الصلح بينه وبين أكبر؛ فقرر الأخير معاقبته شخصيا، لكن الأخبار وصلت لعلي قولي خان الذي ارتبك وفوجئ لذلك، فهرب أمام كبر من محطة إلى أخرى تاركاً خلفه غنائم كثيرة، وكان ذلك في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م).[١]

واللوحة الحالية تصور استيلاء أكبر على جانب من هذه الغنائم، ويروي أبو الفضل ذلك كما يلي: "... وبعد أن أسرعوا في المسير لنصف نهار، وصلوا إلى مخيم علي قولي الذي هرب تاركاً خيمته وعتاده ... وبعد ذلك حاصروا بخت بولند، فيل علي قولي خان الذي وقع في أيديهم... علموا عند المساء أن علي قولي يقوم بعبور سروار ... عند الفجر أكملوا مسيرتهم ... وصل الحارس الذي في المقدمة إلى ضفة النهر واستولى على المراكب التي تركها علي قولي خان ورجاله مملوءة بالأمتعة وأخذوها مكافأة على النصر ..." [٢]

الوصف:

تصور هذه اللوحة جزءً من النص لا يتعدى الجملتين، على الرغم من ذلك حاول الفنان شرحه وتوضيحه، حيث صور مسرح الحدث متمثلاً في جانب من ضفة النهر وقد رسا على ضفته عدد كبير من مراكب المتمرد علي قلي خان محملة بغنائم كثيرة ومتنوعة، يستولي عليها أكبر ورجاله.

ويشاهد في وسط اللوحة وخلفيتها ضفة عدد كبير من قوات أكبر، والذي يلاحظ ممتطياً فرسه المدرع تدريعاً كاملاً، وهو على رأسه قواته التي يظهر خلفه مباشرة جانب منها، ويظهر من بينهم حامل المظلة الملكية فوق أكبر وآخر يحمل السيف الملكي، بينما حمل ثالث راية الملك العسكرية، ويشاهد في خلفية اللوحة جانب آخر من قافلة الجيش من خلف الأشجار، والتي يظهر على يسارها في مؤخرة اللوحة جانب من عمائر مدينة ما محاطة بسور يظهر جزء منه.

ويقف أمام أكبر في يسار وسط الصورة، طليعة الجيش التي ذكر أبو الفضل أنها استولت على الغنائم، ويلاحظ أنهم يقدموا لأكبر غنائم متنوعة ما بين خوذة وأسلحة ودروع، وما بين راية جيش على قولي التي وجدت بجوار عدد آخر من التحف على الأرض.

ويظهر في مقدمة اللوحة حوالي خمسة مراكب كبيرة بتصاميم مختلفة، لكنها على ما يبدو كانت من النوع المخصص لحمل الأمتعة، والتي يلاحظ أنها متنوعة ومختلفة، من تجهيزات إقامة المعسكرات، ونصب الخيام، وصناديق المتاع، وطبول النقرزان المختلفة التي تعتبر من علامات السيادة، وما بين أواني وتحف مختلفة الأشكال والأحجام كوم بعضها على ضفة النهر.

ويلاحظ أن القائمون على تفريغ المراكب من محتوياتها ليسوا جنوداً بل إنهم رجالاً ونساء، بأزياء عادية غير عسكرية، ومن ثم ربما يكون هؤلاء من الخدم المرافقين للجيوش الملكية ممن لا يشاركون في العمليات وإنما يعملون على توفير الراحة للجنود في المعسكرات والتنقلات بين المحطات والقيام على راحتهم وخدمتهم.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٧ - ٨٢٩

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٨.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 395.

ويمكن من خلال هذه اللوحة توثيق بعض جوانب حضارية. حيث تقدم بعض المعلومات عن النظام الحربي والجيش مثل اللوحات المشابهة لها مما تقدم، وبخاصة ما يتعلق بهيئة الموكب الملكي العسكري وشاراته. كذلك تقدم نموذج لرايات جيوش المتمردين.

كما تقدم نماذج مختلفة لعدد من المراكب المستخدمة في حمل المتاع ونقله، وتوثق أشكال بعض التحف والأواني والأدوات من ذلك العصر، إضافة لنماذج الأزياء المختلفة للرجال والنساء من ذلك العصر.

يضاف إلى ذلك أنها يظهر بها نماذج لبعض الأبنية والعمائر التي تعطي لمحة عن العناصر المعمارية المختلفة وطرزها.

لوحة مزدوجة: المناوشات بين جيش أكبر وجيش المتمرد علي قولي خان زمان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م). اللوحتان (٥٦)، و(٥٧).

لوحة (٥٦)

الموضوع: المناوشات بين جيش أكبر وجيش المتمرد علي قولي خان زمان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كانها، ننديٍ، دهرامداس.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:64-1896) [١]
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت.
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 236, (fig. 79), 57/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢٢، ص ٣٧٩ – ٣٨٠، [٢]
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٥، ص ٢٠٢. [٣]

النص المصور:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9623/paintingkanha؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الحادثة التاريخية التي تصورها اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"هزيمة الثائر خان زمان على يد الجيش المغولي واقتحام قلعته المطلة على نهر الجانج"**، والثابت الصحيح أن الحادثة التي تصورها اللوحة لم يكن قد هزم المتمرد خان زمان وقتها، كما أن الجيش المغولي لم يكن قد سيطر على هذه القلعة بعد، وتفصيل الصواب فيما أثبته في المتن عاليه.

[٣] كررت الباحثة نفس الخطأ الذي وقعت فيه في رسالتها عن" **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية** "؛ حيث ذكرت أنه: **"هزيمة الثائر خان زمان على يد الجيش المغولي واقتحام قلعته المطلة على نهر الجانج"**؛ والصواب أن هذه اللوحة لا تصور هزيمة خان زمان، ولا حتى اقتحام قلعته، بل على النقيض من ذلك تصور المناوشات التي دارت بين قوات خان زمان والجيش المغولي بعد عجز الأخير عن عبور النهر إلى الضفة الأخرى حيث خان زمان وقواته المتحصنة داخل القلعة على الضفة الأخرى. وتفصيل كل ذلك قد ذكرته في المتن عاليه.

انظر: - القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، ص ١٧٨.

بعد هروب علي قولي خان من معسكره واغتنام أكبر لمراكبه وأمتعته كما تقدم في اللوحة السابقة رقم (٥٥)، أكملت قوات أكبر مطاردته، فعثروا عليه في الضفة المقابلة لنهر سروار؛ لكنهم لم يستطيعوا أن يعبروا إليه، لكن حدثت بينهم مناوشات عن بعد. [١]

وتمثل هذه التصويرة مع التصويرة التي تليها لوحة مزدوجة؛ تصور جانباً من تلك المناوشات.

ويذكر أبو الفضل قصة الحادثة فيقول: " ... وسار بعدها الجيش على ضفة نره سروار وقاموا بتفتيش المنطقة بكاملها ولكنهم لم يجدوا أي أثر لعلي قولي خان ... وأصبح معروفاً أن على قولي ذهب إلى قلعة سيلوبارا عبر الغابة ... وفي اليوم التالي وبسبب عدم وجود مراكب، أضف إلى ذلك عدم تمكنهم من معرفة مكان عبور ذلك النهر المتدفق، قام الجيش بالسير نحو الضفة وخيم في الجهة المعاكسة لسيلوبارا. أُطلقت النيران من قبل الطرفين ..." [٢].

الوصف:

قام الفنان في هذه الصورة والمقابلة التالية بمحاولة توضيح نص أبي الفضل وتفصيله، حيث صور مسرح الحدث ممثلاً في نهر سروار في وسط الصورة، وقد صوره بأسلوب يوحي بشدة تياراته وهياج مياهه. كما صور جانباً من ضفتي النهر في مقدمة اللوحة وخلفيتها.

ويمكن مشاهدة معسكر قوات المغول على ضفة النهر البادية في مقدمة اللوحة، والتي يظهر فيها عدد من خيام المعسكر، ويلاحظ وجود ثلاث نسوة بجوار إحدى الخيام في يسار المقدمة.

كما يلاحظ عدد كبير من الجنود فرساناً ومشاة قد ازدحموا على ضفة النهر بأسلحتهم المختلفة وهم يتطلعون إلى عدوهم المتواجد على الضفة الأخرى من النهر، دون أن يتمكنوا من العبور.

أما خلفية الصورة فيشاهد فيها جانب من قوات المتمرد علي قولي خان على الضفة التي رست عليها مجموعة مراكب نقل. كما يظهر جانب من قلعة اعتلى أسوارها المتمردون وقد وجهوا بنادقهم ومدافعهم الصغيرة إلى الجنود في الضفة الأخرى من النهر، ويلاحظ بجوار كل مدفع صغير جرة فخار صغيرة ربما كانت مخصصة للبارود الذي يستخدم في البنادق والمدافع. كما يظهر خلف الأسوار عدد من أبنية الحصن وعمائره

ويمكن من خلال هذه اللوحة توثيق ودراسة عدد من الجوانب الحضارية التي لطالما عكست لوحات أكبر نامه جوانب منها، حيث تقدم معلومات عن النظام الحربي والجيش، من حيث الأسلحة المختلفة، والتي يظهر منها أنواع جديدة على عكس اللوحات السابقة، ظهرت المدافع الصغيرة وجرات الفخار المخصصة للبارود المستخدم فيها، كما تظهر فيها أمثلة لوسائل الحماية الشخصية والتدريع، ووسائل نقل الجند نهرياً وبرياً، وتعطي لمحة عن شكل المخيمات العسكرية والعاملين من غير العسكريين.

يضاف إلى ذلك نماذج مراكب النقل النهري، وما يظهر أيضا من نموذج للعمارة الدفاعية والمدنية وعناصرها وطرزها في ذلك الوقت.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٨ – ٨٢٩.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 396.

لوحة (٥٧)

الموضوع: المناوشات بين جيش أكبر وجيش المتمرد علي قولي خان زمان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كانها، ونانها.
المقاسات: ٣٢,٨ × ١٨,٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:57-1896.IS) [١]
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت.

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 236, (fig. 78), 57/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢٢، ص ٣٧٩ – ٣٨٠، [٢]
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٥، ص ٢٠٢. [٣]

النص المصور:

تمثل التصويرة الحالية الجانب الأيسر من لوحة مزدوجة، وتقابل التصويرة السابقة رقم (٥٦)، وتكمل معها نفس المشهد حيث تصور المناوشات بين جيش أكبر وجيش المتمرد علي قولي خان زمان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م) على ضفتي نهر سروار.

الوصف:

أكمل الفنان في هذه الصورة نفس المشهد السابق، حيث رسم نهر سروار بضفتيه كما تقدم، ورسم الجيش المغولي على الضفة التي في المقدمة مزدحمين متداخلين فرساناً ومشاة بأسلحتهم المختلفة ومن خلفهم بقية المعسكر الذي سبق ظهور جانب منه في اللوحة المتقدمة. بينما صور جيش المتمردين على الضفة التي في خلفية الصورة ومن خلفها بقية الحصن الذي ظهر جزء منه أيضاً في الصورة السابقة، ومن أمامهم في اليمين يظهر جانب من المراكب المتقدم تصويرها كذلك

لكن يمكن على الرغم من ذلك يمكن ملاحظة عدد من الجنود في المعسكر المغولي داخل خيامهم يقومون بالاستعداد للحرب، وظهر بجانب أحدهم واحد من الخدم يعاونه في التجهز. كما يلاحظ ظهور راية الجيش يحملها أحد الجنود.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9634/paintingkanha؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الحادثة التاريخية التي تصورها اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"هزيمة الثائر خان زمان على يد الجيش المغولي واقتحام قلعته المطلة على نهر الجانج"**، والثابت الصحيح أن الحادثة التي تصورها اللوحة لم يكن قد هزم المتمرد خان زمان وقتها، كما أن الجيش المغولي لم يكن قد سيطر على هذه القلعة بعد، وتفصيل الصواب فيما أثبته في المتن عاليه.

[٣] كررت الباحثة نفس الخطأ الذي وقعت فيه في رسالتها عن" **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية** "؛ حيث ذكرت أنه: "هزيمة الثائر خان زمان على يد الجيش المغولي واقتحام قلعته المطلة على نهر الجانج"؛ والصواب أن هذه اللوحة لا تصور هزيمة خان زمان، ولا حتى اقتحام قلعته، بل على النقيض من ذلك تصور المناوشات التي دارت بين قوات خان زمان والجيش المغولي بعد عجز الأخير عن عبور النهر إلى الضفة الأخرى حيث خان زمان وقواته المتحصنة داخل القلعة على الضفة الأخرى. وتفصيل كل ذلك قد ذكرته في المتن عاليه.

انظر: - القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، ص ١٧٨.

كما يلاحظ أيضاً أن جنود المتمردين على الضفة الأخرى صوبوا بنادقهم ورماحهم نحو جنود المغول على الضفة الأخرى، وربما لأن النهر ظهر في هذه اللوحة أضيق من سابقتها.

كما يلاحظ وجود مدفعين يبرزان من وسط جدار القلعة خلف الجنود، ويظهر على يسار الحصن بعض منازل قرية صغيرة بجوار غابة كثيفة.

وتقدم هذه اللوحة تقريباً بنفس المعلومات التي أمدتنا بها زميلتها السابقة نفسها رقم (٥٥)، من نظام حربي وجيش، ومن عمارة وفنون، ووسائل نقل نهري، وغيرها.

غير أن هذه الصورة تعطى تفصيلاً أكثر عن شكل المخيمات العسكرية ونماذج لها، كما ظهر فيها لمحة عن كيفية استعدادات الجنود للمعركة، كذلك ظهرت الراية الخاصة بجيش المغول. إضافة لذلك أمدتنا بنماذج لمنازل قروية متواضعة وما تعكسه من عناصر معمارية وطرز تخص عامة الشعب.

لوحة (٥٨)

الموضوع: انسحاب ميرزا سليمان من حصار كابل ورجوعه إلى بدخشان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بهكواني، ومادوه.
المقاسات: ٣٣,٦ × ٢٠,٣ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:49-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 253, (fig. 105), 49/117.

-القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢١٠، ص ٣٦١. [٢]
-عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٤، ص ١٥٧ – ١٥٩. [٣]

النص المصور:

حاول ميرزا سليمان حاكم بدخشان السيطرة على كابل أكثر من مرة، وفي كل مرة تبوء محاولته بالفشل لأسباب مختلفة، وعلى الرغم من ذلك حاول مرة رابعة، وشجعه على ذلك تأكده من عدم وجود أي قوات عسكرية مغولية متمركزة هناك، فتوجه إلى كابول وحاصرها، إلا أن حصاره فشل هذه المرة أيضاً، إذ لم تكن قوته العسكرية تؤهله لأكثر من مجرد الحصار، ولما علم بأن ميرزا حكيم صاحب

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9672/mirzasulaymanpaintingbhagwan؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"احتفال في قلعة سليمان ميرزا عند مرور موكب الإمبراطور أكبر"**، وهذا خطأ جوهري مخالف للروايات التاريخية، حيث إن اللوحة تصور الاحتفال بفك ميرزا سليمان حصاره عن قلعة مدينة كابل، وليس قلعته كما ذكرت الباحثة، ولم يكن الاحتفال بسبب مرور موكب أكبر الذي كان في عاصمته بالهند وقتها. وتفصيل ذلك كله قد أثبته في المتن.

[٣] جانب الباحث الصواب في تعيين الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكر أنه: **"هروب سليمان ميرزا من أمام الجيش المغولي"**، والصواب هو الموضوع الذي أثبته في المتن. ولقد ترتب على الخطأ في عنوان الموضوع مجانبة الصواب في تعليق الباحث على موضوع اللوحة في الدراسة الوصفية؛ حيث ذكر أن يذكر أن الطبول الظاهرة في اللوحة قد قرعت بكل قوة لبث الخوف والرعب في قلوب الأعداء واحتفاءً بالنصر القريب، والصواب انها لم تقرع من اجل هذا بل فرحاً بعقد الصلح مع ميرزا سليمان وفكه الحصار عن كابل طواعية وانسحب بعدها ليس هرباً وفراراً من الجيش المغولي كما ذكر الباحث.

كابل ليس داخلها، وإنما موجود في غوربند وضواحيها شمالي مدينة كابل، ترك قواته في الحصار وحاول القبض عليه بالمكيدة من خلال حرم بيجوم، والتي حاولت استغلال علاقتها بميرزا حكيم في الإيقاع به وتسليمه لميرزا سليمان، لكنها فشلت في ذلك، وعندما عاد ميرزا سليمان إلى قواته التي تحاصر كابل؛ وجدها قد انهكت وتشتت تحت ضربات الكابوليين بقيادة معصوم خان، فاضطر لطلب الصلح، ثم فك الحصار وانسحب إلى بدخشان مرة. [1]

واللوحة الحالية تصور موكب انسحاب ميرزا سليمان من كابل بعيد الاتفاق الذي عقده مع الكابوليين.

وقد ذكر أبو الفضل قصة انسحابه، إذ يقول: " عاد ميرزا سليمان ... خائباً إذ أخفق مشروعه ضد ميرزا حكيم، وأتى إلى جوار قلعة كابول واستأنف الحصار. وكان معصوم خان يرسل يومياً قوة ملائمة لتقاتل البداخشيين وتنتصر عليهم، وكان الخوف يعتريهم في المعارك، مما تسبب بتشتت الرجال والأحصنة على حد سواء. فأُجبر ميرزا سليمان ميرزا سليمان على طرح موضوع السلام، بواسطة قاضي خان بداخشي، فقبل بفائدة زهيدة بعض الشيء، جاءت كشرط لعودته. أرسل زوجته أولاً إلى بداخشان، ولحق بها فيما بعد." [2]

الوصف:

تعد هذه اللوحة رواية تكميلية للنص من حيث كونها تصور حدثاً أتى بعد الاتفاق الذي ذكره أبو الفضل، ولم يرد عنه في النص إلا قول أبو الفضل " ... ولحق بها فيما بعد ..."، ومن ثم تعد رواية تكميلية مرئية للرواية النصية.

ويشاهد في اللوحة جانب من مدين كابل وحولها خندق محفور، ويلاحظ جسر أمام البوابة مباشرة. ويظهر داخل أسوارها معصوم خان جالساً داخل جوسق مكشوف الجوانب بجواره أحد رجاله يبدو أنه يخبره بتنفيذ ميرزا سليمان للاتفاق وفكه للحصار، بينما يلاحظ أمام الجوسق رجلان يضربان على طبل النقرزان، ربما احتفالاً بفك الحصار وانتهاء الحرب، ويظهر حولهم في ساحة الحصن عدد من الرجال يقفون مصطفين حول الجوسق في شكل دائري.

ويمكن مشاهدة قوات البدخشانيين خارج القلعة في وسط وخلفية اللوحة، ويلاحظ أن ميرزا سليمان يتقدم القوة التي في خلفية اللوحة على فرس بني، وقد ظهر قريباً منه جزء من خيام معسكره.

ويلاحظ أن القوة التي تظهر في وسط الصورة ليست قوة عسكرية وإنما عبارة عن مجموعة من العمال يقومون بتحميل المتاع على ظهور الجمال، ويلاحظ بجوارهم فارس يحمل على صقراً صياداً وبجواره جندي مشاة يمسك فأساً قتالياً.

ويمكن من خلال هذه اللوحة توثيق بعض العناصر والطرز المعمارية التي كانت في ذلك العصر. كذلك يمكن من خلالها التعرف على بعض نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس التي تظهر لأول مرة، كذلك تبين جانب من عملية حل المخيمات والحيوانات المستخدمة في حمل المتاع.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٣٧ – ٨٤١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 407 – 412.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 412.

<u>لوحة مزدوجة:</u> أكبر يعاقب حميد بخاري في ساحة القمرجة بالقرب من لاهور، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م). اللوحتان: (٥٩)، و(٦٠).

لوحة (٥٩)

الموضوع: أكبر يعاقب حميد بخاري في ساحة القمرجة بالقرب من لاهور، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكينا، سرون.
المقاسات: ٣٢,١ × ١٨,٦ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:55-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 203, (fig. 33) 55/117.
- Beach: **Early Mughal painting**, P. 124, Pl. 84.
- Pal: **Masters artists of the imperial Mughal court**, P. 26, Pl. 7.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 127, Pl. 137.

- البحيري، منى سيد على حسن: **التصوير الإسلامي في الهند تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، دكتوراه منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م، لوحة ٢١، ص ٨٥ – ٨٦.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٥٨.
- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٩، ص ٣٥ – ٣٦.
- عبد السلام: **السجاد المغولي الهندي**، لوحة ١٦٤، ص ٢٣٥.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٨٧.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من ممارسة أكبر لصيد القمرغه، ومعاقبة أحد خدام الصيد واسمه حميد بكاري والتشهير به.

والقمرغه نوع من أنواع الصيد الذي اشتهر به الأباطرة المغول، وهو أسلوب يقضي بإثارة الطرائد من مكامنها، ويتم على مراحل؛ حيث تختار له أرض واسعة رحبه قد تبلغ عشرة أميال، ثم يأتي آلاف الخدم ليُكَوِّنُوا دائرةً تبدأ من حدود المساحة المختارة، بعدها يأتي مثيري الطرائد داخل الدائرة ليخرجوا الطرائد المتنوعة من مخابئها ومكامنها، في الوقت الذي يمنعها فيه الخدم من الخروج خارج الدائرة، ثم يتم تضييق الدائرة تدريجياً لتصبح فيما بعد دائرة مغلقة تماماً ومسورة بالخشب أو بالبشر، ومليئة بالطرائد التي يقوم الملك بممارسة هواية صيدها هو وحاشيته باستخدام الأسلحة المختلفة وحيوانات الصيد المتنوعة كالفهود والصقور. [٢]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9646/akbarandhamidbakaripaintingmiskina؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٤ – ٨٤٥.

ولقد ذكر أبو الفضل قصة ممارسة أكبر لهذا النوع من الصيد: " ... وشعر الشاهنشاه برغبة للصيد على طريقة القمركة Qamaragha (أسلوب صيد يقضي بإثارة الطرائد من مكامنها)، وهو الأسلوب الأكثر متعة بين أساليب الصيد ... تم جمع مثيري الطرائد، وكان ثمة عدد هائل من الحيوانات. في بادئ الأمر، توجه الشاهنشاه إلى ساحة الصيد وألقى نظرة من المحيط إلى الوسط ... ثم انطلق بجواده القوي كالنمر في مطاردة الأيل الوثاب. واستخدم السهم والسيف والحربة والمسكييت. في البداية بلغ محيط الصيد عشرة أميال، ولكن يوماً بعد يوم، ارتفعت وتيرة القمرغه ... وتقلصت المساحة. وكان تارة يخطئ الهدف وطوراً يلتقط الأيل بأنشوطته. وتم استخدام أساليب مختلفة للصيد. ومن بين أعضاء الحاشية المقربين، تقدم ميرزا عزيز كوكالتاش إلى وسط دائرة الصيد، وساند جلالته فوضع الضباط الحواجز أمام محطاتهم وقاموا بحراسة اللعبة؛ في النهار، من خلال المراقبة، وفي الليل، بواسطة المشاعل. وسادت الأجواء الممتعة من الصباح حتى المساء، ومن المساء حتى الصباح. وبعد أن استمتع الشاهنشاه، على مدى خمسة أيام، بشتى أنواع الرياضة، سُمح لكبار الضباط وللقيمين على الحريم بالمجيء إلى ساحة الصيد. وتدريجياً، سُمح لسائر خدام البلاط بالدخول، إلى أن جاء دور الفرسان والمشاة." [١].

ثم ذكر أبو الفضل قصة عقاب حميد بكاري في ساحة القمرغه، فيقول: " من الطرائف التي حدثت في وقت الصيد، أن فكرة شريرة راودت حميد بكاري (من بكار) ... فوضع سهماً في قوسه، وأطلقه على أحد خدام البلاط. فرفع هذا الأخير شكواه إلى الشاهنشاه في ساحة الصيد. ثم أمر الغضب الملكي بقطع رأسه ... وعلى الرغم من أن قولجي خان ضربه مرتين بالسيف فهو لم يمس شعرة واحدة من رأسه ... وعليه، تم القبول بمشيئة القدر وأُبقي على قيد الحياة. ولكن، وعلى سبيل الإنذار، تم حلق شعر رأسه، وجالوا به على ظهر دابة في ساحة الصيد... " [٢].

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل عن صيد القمرغه، حيث صور لوحة مزدوجة رسم في نصف منها مشهداً من مشاهد صيد القمرغه التي قام بها أكبر على مدار أيام متتالية.

وتمثل الصورة الحالية النصف الأيمن من اللوحة المزدوجة، ويشاهد فيها رسم تقريبي لساحة القمرغه التي تبدو على شكل دائرة مسيجة بسياج من جذوع واغصان الأشجار، ويقف حولها من خارج السياج الحراس الذين أمسكوا في أيديهم جذوع وأغصان أشجار، ربما ليدفعوا ويخوفوا بها الحيوانات التي قد تقترب من السياج أثناء هروبها أمام أكبر أو فهوده الصيادة التي استخدمها كأداة للصيد مع أدوات الصيد الأخرى. ويظهر في يمين مقدمة اللوحة جمل حُمل عليه حزمتي حطب لاستخدامها في تقوية السياج.

أما داخل السياج فيتوسطه المخيم الملكي الذي يظهر يسار خلفية الصورة، ويلاحظ أنه يتكون من عدد من الخيام يحيط بها سياج، ويظهر داخله عدد من النساء ربما كن خادمات، بينما أطلت إحداهن من خلف ستارة شفافة على باب سياج الخيمة بزيها المميز عن باقي النساء، كما يظهر بجوار الباب نفسه رجل جسيم أسود البشرة جالساً على سجادة مزركشة وتعلوه مظلة صغيرة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٤ – ٨٤٥.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 416 – 417.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٥ – ٨٤٦.

Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 417 - 418.-

ويشاهد أكبر على فرسه رافعاً سيفه بأقصى عزمه ومنطلقاً بسرعة كبيرة خلف الطرائد الكثيرة التي امتلأت بها حلقة القمرغه، ويلاحظ تنوع هذه الطرائد ما بين حيوانات لاحمة كالثعالب، وأخرى نباتية كالغزلان.

كما يظهر اثنين من الفهود الصيادة مع سائسيها الذين أطلقوا أحدها للمشاركة في الصيد. كما يظهر في أعلى خلفية اللوحة اثنين من العمال يقوموا بسلخ بعض الحيوانات التي تم اصطيادها، ويظهر قريباً منهم حماراً حُمل عليه حميد بكاري بشكل معكوس وهو يمسك ذيل الحمار، ومن خلف الحمار ومن أمامه رجلان يسوقونه، وللتشهير به عقوبة له على الجريمة التي تقدم ذكرها.

وتقدم هذه اللوحة بمعلومات متنوعة عن أحد أنواع الصيد التي أحبها وحرص على ممارستها السلطان أكبر، سواء في الهيئة العامة لميدان القمرغه، أو في فريق العمل القائم على تجهيزها من مثري الطرائد وحرس السياج والجزارين وسائسي الفهود وغيرهم، كما تظهر توضح اللوحة هيئة المخيم الملكي وخيامه، والذي يتم نصبه وسط ميدان القمرغه، والأسلحة التي يستخدمها أكبر أثناء الصيد. إضافة لنماذج الأزياء المختلفة التي تظهر فيها.

لوحة (٦٠)

الموضوع: أكبر يمارس صيد القمرجة بالقرب من لاهور، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

المصور: مسكينا، منصور.

المقاسات: ٣٢,١ × ١٨,٨ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-56:2)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 204, (fig. 34) 56/117.
- Pal: **Masters artists of the imperial Mughal court**, P. 26, Pl. 7.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 133, Pl. 147.
- Koch, Ebba. **Dara-Shikoh Shooting Nilgais: Hunt and Landscape in Mughal Painting**, Washington, D.C., Freer Gallery of Art, Aruther M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Occasional Papers, Vol. 1, 1998, P. 16, Figure. 3.
- البحيري: **تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٢٢، ص ٨٥ – ٨٦.
- محمود: **فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية**، لوحة ٧١، ص ١٩٢ – ١٩٣.
- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٨، ص ٣٣ – ٣٤.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٨٨.

النص المصور:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9644/akbarpaintingmiskina؟/print=1

تمثل اللوحة الحالية النصف الأيسر المقابل للوحة السابقة (٥٩)، ليكونا معاً لوحة مزدوجة وتصور كل واحدة منها جانب معين من ممارسة أكبر لأسلوب صيد القمرغه في لاهور، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م).

الوصف:

صور الفنان في هذا النصف الأيسر من اللوحة المزدوجة مشهداً آخر من الحدث الذي رواه أبو الفضل عن ممارسة أكبر لصيد القمرغه، والذي لا يختلف كثيراً في تصميمه وعناصره عن تصميم الصورة السابقة وعناصرها.

فالتصميم العام يشمل السياج الخارجي، وحراس السياج، وظهور جانب من المخيم الملكي داخل السياج، ووجود الجزارين وسائسي الفهود الصيادة مع فهودهم، إضافة لظهور أكبر في نفس الحالة السابقة من امتطاء الفرس المنطلق بسرعة خلف الطرائد من الحيوانات البرية المختلفة.

ويمكن ملاحظة بعض هذه الأمور التي أضافها الفنان إلى هذا النصف من روايته المصورة للحدث، حيث يظهر باب القمرغه في وسط خلفية اللوحة وقد وقف أمامه من الخارج عدد كبير من الحراس وفي أيديهم جذوع الحطب.

كما يلاحظ استخدام أكبر للقوس والنشاب في عملية الصيد في هذه الصورة على عكس الصورة السابقة التي استخدم فيها السيف، ولعل الفنان قصد هذا التنويع لمحاكاة ما ذكره أبو الفضل من أنه استخدم أنواعاً مختلفة من الأسلحة على مدار أيام القمرغه.

كذلك يلاحظ في يسار مقدمة اللوحة بجوار السياج من الداخل أحد رجال الحاشية على فرسه يشارك أكبر في عملية الصيد، ولقد أشار أبو الفضل إلى أن أكبر كان يسمح لكبار ضباطه وأفراد حاشيته وعموم جنده بالمشاركة في القمرغه على التوالي، وبجواره مباشرة تظهر عربة يجرها ثوران، ربما كانت مخصصة لحمل الطرائد التي تم اصطيادها. ويلاحظ كذلك في يمين مقدمة الصورة ثورٌ حُمل عليه بعض حزمتين من جذوع الأشجار، بينما ظهر في الصورة السابقة جمل. كذلك تظهر فتحة في سياج القمرغه وقف بحراستها من الداخل عدد من الرجال، بينما يقوم عاملان على استكمال بناء هذه الفتحة من الخارج، ويلاحظ وقوف رجل بزي أزرق وفي يده عصا تميزه عن بقية الواقفين الذين أمسكوا جذوع الخشب، وربما كان أحد المشرفين المسؤولين عن القمرغه ممن كلفهم أكبر بإعدادها كما ذكر أبو الفضل.

وبالنسبة للجوانب الحضارية التي تقدمها هذه الصورة فهي نفس الجوانب التي تقدمها الصورة السابقة رقم (٥٨)، من هيئة القمرغه التقريبية، وفريق العمل القائم على تجهيزها، وأدوات وأسلحة الصيد، وغيرها من الجوانب.

لوحة (٦١)

الموضوع: فك أسر آصف خان من يد المتمرد بهادُر خان، في (٩٧٤هـ / ١٥٦٧م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكين، نراين، ومادو خورد.
المقاسات: ٣٣,١ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-53:2)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [1]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 237, (fig. 80), 53/117.

النص المصور:

قدم على أكبر أثناء ممارسته للقمرغه، قائده مظفر خان ومعه المتمرد وزير خان أخو المتمرد آصف خان، حيث جاء طالباً للعفو. ولقد كان آصف خان وأخوه وزير خان من القادة الذين تمردوا على أكبر كما تقدم، واتحدا مع الأخوين علي قولي خان وبهادر خان المتمردين أيضاً، لكن الأخيرين عاملوهما بوقاحة، كما طمع على قولي خان في ممتلكات آصف خان، فأراد الأخير الانفصال عنهما وأخذ يخطط لذلك مع أخيه وزير خان، إلا أن بهادُر خان علم بالأمر ونجح في أسر آصف خان؛ ولما علم وزير خان بأسر أخيه أعد العدة مع ابنه واسمه بهادر خان أيضاً لفك أسر آصف خان، في (٩٧٤هـ / ١٥٦٧م)، وقد نجح في مواجهة بهادُر خان والانتصار عليه وفك أسر أخيه. [2]

واللوحة الحالية تصور هزيمة بهادر خان وفك أسر آصف خان بعد إصابته بجروح.

وقصة فك الأسر كما رواها أبو الفضل كما يلي: " ... علم بهادور خان بمخطط آصف خان، فتعقبه، والتقى به بالقرب من كونار، فوقع عراك بينهما، هُزم على إثره آصف خان ووقع أسيراً، وضعه بهادور خان على رأس فيل وغادر؛ وكان رجاله منهمكين في السلب والنهب حين وصل وزير خان. لدى سماعه أن آصف خان كان محتجزاً، قام بالتجهيزات اللازمة، واستغل غياب بهادور خان لينقض عليه ويقاتله ببسالة. عجز بهادور خان عن مقاومته ولاذ بالفرار. ولكنه أوعز بقتل آصف خان الذي جاؤوا به على ظهر فيل. فكان الحراس قد أصابوه بجراح بواسطة سيوفهم، في موضع أو اثنين؛ فقطع إصبعه وجُرح أنفه، عندها جاء وزير خان وأطلق سراحه ..." [3]

الوصف:

حاول الفنان تأليف لوحة تتضمن العناصر الرئيسية لنص أبي الفضل عن الحادثة، بحيث تصير اللوحة موضحة وشارحة للنص.

ويشاهد على طول يسار الصورة قوات المتمرد بهادر خان يفر أغلبها منهزماً أمام قوات وزير خان إلا فارسين حمل أحدهما راية المتمرد بهادُر خان بينما توجه الثاني لمهاجمة وزير خان، ويظهر في وسط الصورة على رأس القوة المنتصرة وزير خان شاهراً سيفه وولده بهدُر خان يضرب برمحه الطويل. ويلاحظ أن فارسان من فرسان المتمرد يهادُر خان يهاجمون قوات وزير خان في الوقت الذي تحاول فيه الفرار

ويلاحظ في مقدمة الصورة آصف خان مقيد اليدين داخل هودج حُمل على فيل للمتمردين يحاول الفرار، كما يلاحظ بجواره على الفيل أحد سجانيه وقد أصيب بسهم إصابة بليغة.

---

[1] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9648/wazirkhanandbahadurkhanpaintingjagan؟/print=1

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٦.

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 418 – 419.

أما خلفية الصورة فتظهر فيها مجموعة من العمائر والأبنية التي ربما تكون تابعة لمدينة كونار، التي كانت الموقعة قريبة منها.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن بعض عناصر العمارة وطرزها في ذلك العصر، إضافة لبعض المعلومات الخاصة بالنظام الحربي والجيش من خلال مشهد المعركة الذي يظهر فيه لمحة عن فرق الموسيقى العسكرية الفرسان والفيالة وأسلحتها ووسائل الحماية من دروع وتروس وغيرها، إضافة لنماذج رايات الجيش التي يحملها الفريقان المتقاتلان.

كما توضح استخداماً آخر للهوادج، كما يتضح من الهودج الذي أسر فيه آصف خان فوق الفيل الموضح في الصورة.

لوحة (٦٢)

الموضوع: عبور أكبر لنهر راوي وغرق اثنين من مرافقيه، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، سانوله.
المقاسات: ٣٢,٨ × ١٩,٣ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS-1896:54/2)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 216, (fig. 50), 54/117.

- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٣٨، ص ١٨٩ – ١٩٠.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ١٧، ص ١٨٤ – ١٨٦.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٦٥، ص ٤٣٩ – ٤٤٠.

النص المصور:

تصور هذه اللوحة عبور أكبر لنهر راوي وغرق اثنين من مرافقيه، ولقد قصة اللوحة، يقول أبو الفضل: **"** باختصار، عند انتهاء وقت الصيد، أمر الشاهنشاه بالعودة، ووصل إلى نهر راوي حيث تقع لاهور على (ضفته). اتكل الشاهنشاه على الله وهم بالعبور على ظهر جواده الذي اجتاز النهر كالنسيم، وكذلك فعل معاونوه الذين كانوا على مقربة منه، فوصلوا جميعهم إلى بر الأمان، ما خلا اليساول خوش خبر خان ونور محم بن سير محمد، فكلاهما قد غرقا ...**"** [٢]

الوصف:

توضح الصورة الحالية نص أبي الفضل عن حادثة الغرق، حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في مدينة لاهور التي يظهر جزء سورها وبعض أبنيتها في خلفية الصورة، والملاحظ هنا أن المدينة

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9647/akbarpaintinglal؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٧.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 419.

لم تكن قريبة من النهر بهذا الشكل الذي صوره الفنان، لكنه رسمها هكذا لورود ذكرها في النص، وربما لمساعدة قارئ اللوحة على تخيل الحدث الذي تصوره اللوحة.

ويفتح في سور المدينة بوابة وقف أمامها على ضفة النهر أكبر على فرسه وحوله عدد من معاونيه الذين نجحوا في عبور النهر، بينما يظهر رجلان يغرقان في مياه النهر الهادرة بعد سقوطهم من على أحصنتهم، ولم يتمكن أحد من إنقاذهم بسبب شدة التيارات.

ويظهر على الضفة الأخرى في مقدمة الصورة بقية موكب أكبر الملكي، ويلاحظ من بينهم في يمين مقدمة الصورة المرافقين الشخصيين لأكبر على فرسانهم، وقد حمل كل واحد منهم شيئاً من متعلقات الملك الشخصية، وهي المذبة والسيف والقوس والنشاب، أو ما يمكن أن نطلق عليه علامات السيادة. ويظهر أيضاً اثنان من الصقور الصيادة يحملهما سائسان، وبجوارهما في يسار الصورة اثنان من الكلاب مع سائسيها، وربما تكون مخصصة للصيد.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن طبيعة المواكب الملكية أثناء الصيد، من حيث اشتمالها على الصقور والكلاب الصيادة، كما تظهر ملازمة حاملي علامات السيادة لأكبر في كل ظهور له في اللوحات تقريباً بما يعكس مدى أهميتهم ملكياً ومدى ملازمتهم لأكبر في الواقع.

كما تقدم معلومات عن بعض العناصر والطرز المعمارية المدنية والدفاعية السائدة في ذلك العصر. يضاف إلى ذلك نماذج الأزياء المختلفة وأغطية الرؤوس التي تظهر في الصورة.

لوحة مزدوجة: أكبر يشاهد معركة حربية بين طائفتين من الهندوس، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م). اللوحتان: (٦٣)، و(٦٤).

لوحة (٦٣)

الموضوع: أكبر يشاهد معركة حربية بين طائفتين من الهندوس، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، تارا كلان.
المقاسات: ٣٢,٩ × ١٨,٧ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:61-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 219, (fig. 54), 61/117.
- Pal: **Masters artists of the imperial Mughal court**, P. 9, Pl. 8.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 84, Pl. 82.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٦٤، ص ٢٨٥ – ٢٨٦.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٤٩، ص ١١٢ – ١١٣.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٣، ص ٢٠٧ – ٢٠٨.

النص المصور:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9627/akbarpaintingbasawan؟/print=1

عندما كان أكبر في طريقه إلى أجرا من لاهور، خيم في منطقة ثانسار، والتي تحتوي على حوض مياه تبجله طائفة من متصوفة الهندوس تعرف بالسانياسيين، وصادف نزول أكبر في هذه المنطقة وقت حلول موعد الحج إلى هذا الحوض والاغتسال منه، وكان هذا موسماً للتسول والحصول على صدقات الحجاج، فنشأ نزاع بين فرقتين من المتسولين المنتمين لهذه الطائفة، هما فرقة كور وفرقة بوري، وسببه النزاع حول مكان الحوض مناسب والجيد في التسول وأخذ الصدقات، والذي كان أصلاً مكان فرقة بوري وانتزعته منهم فرقة كور، فرفع زعيم البوري الشكوى لأكبر، وطالب بأن يحكم بينه وبين الكور في ساحة المعركة، وعلى الرغم من نصح أكبر للطائفتين إلا أنهما أصرا على المعركة. فأذن لهم أكبر بالقتال، وانتصر البوري على فرقة كور بعد معاونة أكبر لهم. [1]

ويحكي أبو الفضل قصة مساعدة أكبر للمعركة ثم ومعاونته لطائفة البور ببعض رجاله مما أدى لانتصارهم، فيقول: " ... وكان السانياسيُّون منقسمين بين حزبين، هما: حزب كور Kur وحزب Puri. نشأ نزاع بينهم حول مكان الجلوس وبما أن الفريقين كانا غير متزنين، وقد سلكا طريق البؤس المسدود، فقد حصلا على إذن بالتقاتل من أجل المكان ... اصطف عدد كبير من أعضاء كل من الفريقين، وتقدم الرجلان الأوَّلان من كلا الطرفين وتنازلا بالسيوف. وفيما بعد، تم استخدام الأقواس والسهام. وبما أن عدد البوري كان ضئيلاً، أشار الشاهنشاه إلى بعض الرجال الذين يجيدون القتال بالحجارة ... لمساندة البوري، فانضموا إليهم في هجومهم على الكور، وبذلوا كل جهد في القتال، مما جعل الكور ينكفئون ويفرون. لحق بهم البوري ... وعادوا بمعلمهم الروحي وقائدهم ... وقاموا بذبحه. أما الباقون فقد تضعضعت صفوفهم وتفرقوا. واستمتع الشاهنشاه بهذه الرياضة ..." [2]

الوصف:

تمثل الصورة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور مشهد مراقبة أكبر للمعركة الدائرة بين طائفتين من الهندوس، ومشاركة بعض قواته بأمر منه لنصرة واحدة من هاتين الفرقتين.

ولقد حاول الفنان أن يضمن اللوحة المزدوجة كل عناصر الحدث التي ورد ذكرها في النص التاريخي بشكل يجعل اللوحة المزدوجة ليست مجرد شارحة للنص أو مفصلة له، بل أيضاً ملخصة للنص لاشتمالها على أغلب عناصره؛ حيث رسم جانب من مدينة ثانسار، وجانب من مخيم أكبر، وجانب من موكبه الملكي، وأفراد الطائفتين، والحوض المقدس لديهم، ومكان النزاع بينهم، والهزيمة ذاتها، ومقتل قائد الكور. وقد وزع هذه العناصر على نصفي اللوحة المزدوجة.

وبالنسبة للنصف الأيمن الذي تمثله هذه الصورة، يشاهد في خلفيتها جانب من سور وعمائر مدينة ثانسار تظهر من خلف تلال صغيرة يتخللها مجموعتان من رجال أكبر.

اما وسط الصورة فيظهر فيه أكبر في المنتصف على ربوة صغيرة، ومن خلفه يظهر جانب من موكبه والمرافقين له، ويلاحظ من بينهم حاملي علامات السيادة والمتمثلة في المظلة، المذبة، والسيف الملكي، والقوس والنشاب، والرمح، وربما يضاف إليهم البندقية أيضاً، وقد وقفوا خلف أكبر مباشرة. ويظهر أمام أكبر مباشرة في يسار وسط اللوحة رجل يتحدث إليه ومن خلفه عدد من رجال أكبر. وبالقرب منهم وقف قائد طائفة البور فوق أس تاج من ريش الطاووس وحوله عدد من رجاله.

[1] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٨٤٩ – ٨٥٠.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٩ – ٨٥٠.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 423 – 424.

وتظهر المعركة بين الطائفتين في وسط ومقدمة اللوحة، ويلاحظ أن الرسام قد صور رجال الطائفتين مختلفين في البشرة وإن كانوا متقاربين في الأزياء. ويظهر في المعركة عدد من رجال أكبر بأسلحتهم وازيائهم المميزة، وهم يشاركون في دحر قوات الكور التي تظهر منهزمة في يمين الصورة قوات البور التي تتقدم من يسار الصورة، ويلاحظ في مقدمة الصورة قائد الكور قد وقع بين أيدي رجال البور الذين قاموا بقتله بوحشية كما ذكر أبو الفضل، وبالقرب منهم يظهر جانب من خيمة ورجل واقف بجوارها مع بغله فوق تلة صغيرة تكتمل في الصورة التالية.

ويمكن من خلال هذه الصورة توثيق ودراسة بعض العناصر والطرز المعمارية السائدة في ذلك العصر، كما يمكن توثيق أنواع جديدة من الأزياء والأسلحة الخاصة بقطاع ديني من عامة الشعب، مضافاً إليها الأزياء والأسلحة الخاصة بأكبر ورجاله.

كما توثق جانب من الشكل العام للموكب الملكية والمرافقين الشخصيين له من حملة علامات السيادة، ووظائف الحيوانات المستخدمة في الموكب.

لوحة (٦٤)

الموضوع: أكبر يشاهد معركة حربية بين طائفتين من الهندوس، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، آسي سور، ومسكينا.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:62-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت.[١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 218, (fig. 53), 62/117.

- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٤٩، ص ١١٢ – ١١٣.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤، ص ٢٠٩ – ٢١٠.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر المقابل للوحة السابقة رقم (٦٣)، وكلتيهما معاً تصوران المعركة التي شهدها أكبر بين السنياسيين، غير أن هذه اللوحة مع ارتباطها بنص أبي الفضل المذكور في اللوحة السابقة واشتمالها على عناصر منه، فإنها ترتبط بشكل رئيسي بجزء آخر من النص، يذكر فيه أبو الفضل الحوض الذي يتقاتل عليه الفريقان والحجاج الذين يحجون إليه.

حيث يقول أبو الفضل: " في جوار تلك المدينة، ثمة حوض كان يدعى على الأرجح بالبحر الصغير ... وكان الهندوس يأتون لزيارته في أوقات محددة من جميع أنحاء الهند، ويقومون بتوزيع الصدقات. وكانت الجماهير تحتشد بإعداد كبيرة. في تلك السنة تجمعت الحشود قبل وصول جلالته."[٢]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9626/akbarpaintingbasawan؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٩.

الوصف:

يشاهد في وسط هذه الصورة جانب من الحوض المقدس المذكور في نص أبي الفضل، ويظهر بجوار صفته اليسرى رجلين خلعا ثيابهما ونزلا في الحوض يتبركون بمياهه، بينما يظهر على ضفته اليمنى في يسار اللوحة جزء مؤخرة مجموعة البور التي تظهر مقدمتها في اللوحة السابقة تتقاتل مع طائفة الكور. ويلاحظ حملهم لأنواع مختلفة من الأسلحة والدروع، وارتدائهم لأزياء مميزة ومتنوعة، كما يلاحظ حمل بعضهم لما يشبه الأصداف البحرية التي يقومون بالنفخ فيها أثناء تقدم بقية المجموعة من حولهم نحو ساحة المعركة، وربما كان الغرض منه هو نفس الغرض من طبل النقرزان في معارك الجيش المغولي.

وخلف هذه المجموعة مباشرة وقف مجموعة من الحجاج على الضفة الجنوبية للحوض بأزيائهم المختلفة وهم يشهدون المعركة

ويظهر في يمين خلفية اللوحة شجرة بني حولها مصطبة لها سلم على الحوض المقدس مباشرة، ويلاحظ خلف الشجرة أحد رجال الكور ينفخ في بوقٍ صغيرٍ، بينما يقف قريباً منه على ضفة الحوض عدد من الحجاج الهندوس بزيهم المميز الذين ربما يقدمون الهبات والصدقات للنساك المتواجدين في الحوض.

كما يظهر في يسار خلفية اللوحة بقرة صغيرة ترضع من أمها على الضفة اليسرى للحوض، وقريباً منها يقف عدد من جنود أكبر ومن خلفهم المخيم الملكي.

أما يسار مقدمة الصورة فيظهر فيها عدد من الخيام التابعة لأكبر ويشاهد بجانبها بعض خدم المعسكر يقومون ببعض الأعمال باستخدام الفيلة، وبجوارهم مباشرة تلة تظهر في يمين مقدمة الصورة يظهر فوقها جانب من موكب يلاحظ بقرة أو ثور وجملين، وربما كانوا لحجاج قادمين إلى الحوض.

وتتكامل هذه الصورة مع سابقتها النصف الأيمن فيما تقدمها من معلومات عن بعض الجوانب الحضارية، حيث تقدم نماذج أخرى لأزياء وأسلحة وأدوات طائفة دينية هندوسية من عامة الشعب، إضافة لنماذج الأزياء الخاصة بأفراد القافلة المغولية.

وتفضل الصورة الحالية فيما يتعلق بنماذج الخيام المنصوبة في المخيم الملكي المقام في ثانسار. إضافة لبعض الحيوانات التي ظهرت فيها مستخدمة في النقل وحمل الأثقال، كالجمال والأفيال.

لوحة (٦٥)

الموضوع: أكبر يعبر نهر الجانج على فيله لمطاردة المتمردين، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: نند جواليارى.
المقاسات: ٣٣,٣ × ١٩,٥ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-58:2)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 422 – 423.

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 221, (fig. 56), 58/117.

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٠٩، ص ٣٢٥ – ٣٢٦.

النص المصور:

بعد عودة أكبر إلى أجرا، قدمت له تقارير تفيد بأن الأخوان علي قولي خان زمان وبهادر خان ومعهم إسكندر خان قد أطلوا برؤوسهم من جديد، وأثاروا القلاقل في المقاطعات الشرقية، مستغلين رحلة أكبر إلى مدينة لاهور في البنجاب لمعالجة تمرد ميرزا محمد حكيم في كابل. فقرر التوجه إلى المقاطعات الشرقية للقضاء عليهم نهائياً.[١]

واللوحة الحالية تصور عبوره لنهر الجانج أثناء مطاردته لعلي قولي خان زمان، ونص ذلك عند أبي الفضل كما يلي: "... قرر التوجه إلى المقاطعات الشرقية لإخماد نيران الفتنة ... من فور وصوله إلى مدينة ساكيت، هرب علي قولي خان، الذي كان يعمل على زرع الفتنة، مستقلاً مركباً في كانوج على ضفة نهر الغانج، لدى سماعه برحلة سموه، وتوجه نحو مانيكبور حيث كان بهادور خان يواجه آصف خان ومجنون خان. تقدم الجيش الملكي من ساكيت نحو ضفة نهر الغانج وفي اليوم التالي تمكن من عبور النهر تدريجياً ..." [٢]

الوصف:

تعد هذه اللوحة شرحاً وتفصيلاً لنص أبي الفضل عن مشهد عبور أكبر لنهر الجانج مع قواته، والذي لا يتجوز السطر كما تقدم.

ونشاهد جانباً من نهر الجانج يحتل معظم الصورة مع ضفتيه الظاهرتين في مقدمة وخلفية اللوحة، وتظهر في الضفة التي في خلفية اللوحة بعض عمائر مدينة مانيكبور وجزء من سورها، بينما يظهر جانب من قافلة أكبر وقواته على الضفة التي تظهر في مقدمة اللوحة، ويلاحظ أنهم في حالة توقف انتظاراً لاستكشاف الملك للنهر، يلاحظ بن الواقفين اثنين من مرافقي الملك الشخصيين حامي علامات السيادة، يحمل أحدهم السيف الملكي، والآخر أمامه مباشرة يحمل القوس والنشاب الملكيين.

أما أكبر نفسه فيمكن مشاهدته في وسط اللوحة يمتطي فيلاً ضخماً يعبر به النهر، ويلاحظ رجل يحمل مشعلاً ويجلس خلف أكبر على الفيل.

ويمكن من خلال هذه اللوحة التعرف على جانب من هيئة الموكب الملكي ومراسمه، إضافة لتوثيق عدد من العناصر والطرز المعمارية التي وجدت في عصر أكبر.

لوحة (٦٦)

الموضوع: جانب من مطاردة أكبر للمتمرد علي قولي خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

---

http://collections.vam.ac.uk/item/O9633/akbarcrossesthegangesonpaintingjagan؟/print=1

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥١ – ٨٥٢.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٢.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 427.

المصور: جكن، نند جواليارى.
المقاسات: ٣٢,٨ × ١٩,٥ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:59-1896.IS)
المرجع: الموقع الرسمي لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 238, (fig. 82), 59/117.

النص المصور:

تصور هذه اللوحة موكب أكبر البري بعد عبوره النهر أثناء مسيره إلى مانيكبور وكاراه أثناء مطاردته لعلي قولي خان وأخوه بهادر خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م).

ونص ذلك عند أبي الفضل: " ... عندما وصل إلى موهان تم تعيين ... رجال شجعان ... لمواجهة إسكندر خان ... في أوده. في هذه الأثناء توجه سموه إلى كاراه ومانيكبور. عندما وصل إلى راي باريلي، أخبره آصف خان ومجنون خان أن علي قولي خان وشقيقه كانا ينويان شن هجوم على غواليار وأرادا عبور نهر الغانج. وعند سماع الشاهنشاه بهذا الأمر، قرر الانطلاق بسرعة ... أرادت المصادفة ألا يأخذ الطريق المعتادة لأنها طويلة جدا ... ومشى الجيش طوال الليل ليصل ظهر اليوم التالي إلى مانيكبور ..." [٢]

الوصف:

تصور الصورة الحالية وصول موكب أكبر إلى مشارف مدينة مانيكبور، ويشاهد في الصورة نص احتل معظمها، لكن على الرغم من ذلك يظهر في خلفية الصورة بعض أبنية من مدينة مانيكبور وجزء من سورها، كما يظهر في ميمن اللوحة ومقدمتها جانب من قافلة الجيش البرية، ويبدو أنه القسم الخاص بحمل الأمتعة الخاصة بمخيم الجيش معسكره، حيث يلاحظ عدد من الجمال والأحصنة التي حمل على ظهرها مختلف أنواع المتاع، ويمشي بجوارهم أفراد الخدم.

وتقدم هذه اللوحة بنماذج إضافية لبعض العناصر والطرز المعمارية المتواجدة في عصر أكبر، إضافة لتسليطها الضوء على القسم غير العسكري من قافلة الجيش الملكي هيئته العامة المتمثلة في حيوانات حمل المتاع والجمالين والخدم بأزيائهم غير العسكرية.

لوحة (٦٧)

الموضوع: أكبر يعبر نهر الجانج ليلاً مطارداً المتمرد علي قولي خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: إخلاص نامي، مادو.
المقاسات: ٣٣,٤ × ١٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:60-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٣]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9631/akbarpaintingnandgwaliari؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٢ – ٨٥٣.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 427 – 428.

[٣] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 220, (fig. 55), 60/117.

- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٣٥، ص ١٨٥ – ١٨٦. [١]
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ١٥، ص ٦٤ – ٦٥.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٧٥.
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٤، ص ٢٠٢. [٢]

النص المصور:

استمر أكبر في تحركه السريع خلف المتمرد علي قولي خان وشقيقه، فبعد وصوله إلى مانيكبور ظهراً، ما لبث خرج للطريق في نفس اليوم ليلاً. وبعد وقت قصير وصلته معلومات جديدة اضطرته للإسراع في عبور نهر الجانج.

واللوحة الحالية تصور أكبر على فيله وهو يعبر نهر الجانج ليلاً ومعه جيشه، وقد ذكر أبو الفضل ذلك: " استهل الجيش مسيرته ليلاً ... بعد وقت قصير، نقل هاتوا مراح Hatwa Mewrah ، وهو رسول سريع ومخبر يمكن الوثوق به، أخباراً مفادها أن على قولي خان وبهادور قد بنيا جسراً لعبور نهر الغانج في بركنة تابعة لسنغرور، عندما سمع سموه هذه الأنباء، امتطى فرسه، وعلى الرغم من نقص الجنود، وضع الجيش في عهدة الله وانطلق في طريقه ... انطلق من مدينة شيخان التابعة لمانيكبور وعند منتصف ليلة الأحد عبر سموه نهر الغانج على فيل. بما أنها كانت بداية موسم الأمطار، تصاعدت صرخات الشعب معبرين عن قلقهم إزاء عبور سموه النهر وهو راكب الفيل ... ولكن ... شق طريقاً في النهر لتتمكن القافلة من عبوره. وهكذا نجح بعبور هذا النهر ... عندما عبرت القافلة العظيمة لم تكن تحتوي على أكثر من أحد عشر شخصاً ... مع عدد كبير من الفيلة ..." [٣]

الوصف:

قام الفنان في هذه اللوحة بمحاكاة نص أبي الفضل وتضمين عناصره داخل اللوحة، بحيث تعد توضيحاً للنص وتجسيداً لعناصره.

ويشاهد خلفية الصورة ضفة نهر الجانج التي تملأها الأشجار، ويظهر خلف الأشجار جانب من سور عمائر مدينة شيخان، كما يلاحظ على يسار الضفة جزء من قارب صغير.

ويحتل بقية اللوحة جانب من نهر الجانج، ويظهر في وسطه أكبر يمتطي فيلاً ضخماً ومن خلفه جلس حامل الشعلة، ويلاحظ حول أكبر في وسط ومقدمة الصورة جانب من قافلة الجيش المرافقة له في عبور النهر، ما بين فيلة وأحصنة سبح أفرادها في النهر بجوار أحصنتهم.

---

http://collections.vam.ac.uk/item/O9629/akbarpaintingikhlas؟/print=1

[١] ذكرت الباحثة أن السلطان أكبر قد أرسل قائده مظفر خان على رأس أسطول من السفن الحربية؛ وهذا تاريخياً غير صحيح، وصواب ذلك ما ذكرته في المتن عاليه. ولقد ترتب على هذا الخطأ التأريخي أخطاً مختلفة في وصف التصويرة وتأويل عناصرها أدى إلى خطأ في الاستشهاد بالأشكال المقتبسة منها وما ترتب عليها من نتائج.

[٢] على الرغم من أن الباحثة قد عينت الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة في كتالوج اللوحات في نهاية بحثها؛ إلا أنها جانبها الصواب في ترتيبها لهذه اللوحة بين اللوحات التي تناولت من خلالها سرد الأحداث التاريخية الخاصة بالثورات في بحثها، حيث إنه كان يجب أن يكون ترتيبها تالياً للوحة (٥) في بحثها، خاصة وأن الحدث الذي تصوره اللوحة من ناحية السرد التاريخي للثورة التي تتناولها تصور حدثاً جرى بعد لوحة رقم (٥) وقبل لوحة (٦).

انظر: - القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، ص ١٧٨.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٣.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 428.

ويلاحظ من بين من يمتطي الفيلة حاملو علامات السيادة كحامل الرمح الملكي وحامل الرمح اللذين جلسا خلف سائق الفيل المجاور لأكبر في وسط الصورة، يليهم فيل آخر ركب خلف سائقه حامل السيف الملكي. كذلك يلاحظ أن الفيلة التالية تحمل أمتعة ربما تكون مكونات الخيمة الملكية، ومن أمام هذه الفيلة عدد كبير من الأحصنة التي سبح بجوارها عدد من الرجال.

وتقدم هذه اللوحة بلمحة عن هيئة المواكب الملكية خلال الحروب، وما يظهر فيها تفاصيل عن المرافقين الشخصيين لأكبر والحيوانات المستخدمة في عبور النهر وما حمل عليها من متاع وأشخاص، وما ارتداه هؤلاء الأشخاص وما حملوه من أدوات.

ثلاث لوحات مترابطة حول حدث واحد: انتصار أكبر علي قولي خان وبهادر خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م). اللوحتان (٦٨)، و (٦٩)، و(٧٠).

لوحة (٦٨)

الموضوع: انتصار أكبر على علي قولي خان وبهادر خان، وأسر الأخير، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: ونامي جهره، وكيسو كلان، وجتر موني.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:63-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 221, (fig. 57), 63/117.
- Welch**: India: Art and Culture 1300-1900**, P. 150. Pl. 90.
- ص- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٧، ص ١٦٥ – ١٦٦.
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٦، ص ٢٠٢.

النص المصور:

بعدما تمكن أكبر من عبور نهر الجانج ليلاً، وبعد مشاورات أمر بالتوقف وانتظار ضوء النهار لأنه أفضل للمعركة. في نفس الوقت لم يدر المتمرد علي قولي خان وشقيقه بعبور الملك وأنه قريب من مخيمه. ومع بزوغ الفجر تقدم أكبر لمهاجمة مخيم خان زمان فوجدهم قد بدأوا بالمغادرة، ودارت المعركة النهائية التي انتهت بقتل الشقيقين المتمردين. وكان ذلك في يوم الاثنين الأول من ذي الحجة (٩٧٤هـ/١٥٦٧م). [٢]

وتصور هذه اللوحة مشهد قتال عنيف بين فيلين، يقول أبو الفضل: " وعند طلوع الفجر توجه سموه نحو مخيم خان زمان لشن هجومه، إلا أنه يبدو أن الثوار المبغضين بدأوا بمغادرة مواقعهم ... تقدموا بسرعة وتمكنوا من اللحاق بالعدو ... وبسبب سخونة الهواء وحركة الفيل البطيئة، نزل الشاهنشاه عن ظهر الفيل ليمتطي حصانه ... وخلال الوقت السعيد، عندما كان سيد العالم يتجول على حصانه

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9624/paintingkesavkalan؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٤ – ٨٥٨.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 429 – 434.

والمحاربون يمسكون بعنق العدو يذبحونه ... وقف فيل المراقبة سترانند في وجه غاج بهنور، الذي كان فيلاً ملكياً مميزاً كما كان يستعان به للمراقبة. لم يصده غاج بهنور فاندحر هارباً ولحق سترانند به. قاد الراكب فيله بهنور بين صفوف المتمردين ووضع الفيل أوديا في وجه سترانند. ابتعد سترانند عن غاج بهنور وهرع نحو أوديا، وبضربة من شأنها أن تدمر جبلاً أغرقه في غبار الدمار ... غمرت موجة من الإذلال صفوف المتمردين وسفكت السيوف دماء قادتهم ... " [1]

الوصف:

حاول المصور رسم مشهد القتال العنيف بين الفيلين المذكورين في النص، وسط ساحة من المعركة التي امتلأت بقتال عنيف وجثث وأشلاء بشر وحيوانات في كل مكان.

ويشاهد في وسط الصورة الفيل الملكي سترانند وقد أطاح بفيل المتمردين، ويلاحظ أن سائق سترانند يضرب بسيفه في القوت نفسه سائق فيل المتمردين.

ويظهر في مقدمة اللوحة عدد من الجثث الملقاة في ساحة المعركة لجنود وبجوارهم جثة حصان. بينما يظهر في خلفية الصورة جنود الجيش المغولي في اليمين وهي تتقدم مهاجمة قوات المتمردين المنهزمة التي في اليسار، والتي يلاحظ بينهم أفراداً من فرقة طبل النقرزان تفر في أقصى يسار خلفية الصورة.

وتوثق هذه اللوحة بعض جوانب النظام الحربي والجيش من خلال ما يظهر فيها من أنواع فرق الجيش من فرسان وفيالة وضاربي طبل النقرزان، كذلك مختلف الأسلحة المستخدمة من سيوف ورماح وسهام، وأيضاً وسائل الحماية المختلفة من دروع يلبسها الجنود وأخرى أُلبست للحيوانات.

لوحة (٦٩)

الموضوع: مقتل علي قولي خان والعثور على رأسه المقطوع، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٣٢ × ١٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:115-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [2]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 237, (fig. 81), 115/117.

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٥٤، ص ١٧٩ – ١٨٠.
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٦، ص ٢٠٢.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٥ – ٨٥٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 432.

[2] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9418/thewarelephantscitranandandpaintingkesav؟/print=1

النص المصور [١]:

بعد إعدام بهادُر خان، بحث أكبر عن شقيقه على قلي خان، فقيل له أنه هرب من ساحة المعركة وأخبره آخرون بأنه قد قتل. ولم يتأكد خبر موته إلا بعد أن عثروا على رأسه وتأكدوا من هويته، من خلال أحد المقربين إليه من أعوانه الذين أُسروا.[٢]

والتصويرة الحالية تصور العثور على رأس علي قولي خان، ويروي أبو الفضل حكاية ذلك: " ... وأخيراً أحضر أحدهم رأس علي قولي بعد أن وجده تحت شجرة ولكن لم يكونوا قد توثقوا بعد من هويته. في هذه الأثناء جاء هندوسي يدهى أرناني، كان سجيناً ومن أحد المقربين من علي قولي، وتأوَّه عند رؤية الرأس. بعد أن تقدم وأمسكه بيديه ضرب على رأسه بقوة ... فترجل سموه عن حصانه وأخذ بين يديه رأس التعبد ووضعه على أرض الشكر." [٣]

الوصف:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، وتقابل التصويرة السابقة رقم (٦٨)، وإن كانت تصور أحد المشاهد الأخرى من معركة الانتصار على المتمردين، ومن خلال المقابلة بين الصورة والنص السابق يظهر أن الفنان حاول محاكاة النص وتصوير عناصره ولكن اللوحة أتت مع ذلك مربكة بعض الشيء، خاصة عند المقارنة مع النص، حيث إنه لم يصور تقديم رأس على قلي خان لأكبر بينما صور مشهد الانتصار النهائي وانشغال أكبر مع قواته بمطاردة فلول المتمردين، دون أن يلحظوا وجود رأس المتمرد بجوار جسده المحطم أسفل الشجرة التي تظهر في يسار خلفية اللوحة.

ويمكن مشاهدة أكبر في يمين منتصف الصورة يمتطي فرسه المدرع وسط قواته التي تحتل وسط ومقدمة اللوحة، ومن ورائه مرافقيه المعتاد ظهورهم او بعضهم بجواره أو قريباً منه في كل لوحة، وهم حاملي علامات السيادة وحاملِّي رايات الجيش الملكي. كذلك يظهر في مقدمة يمين الصورة فرقة الموسيقى العسكرية، ويلاحظ ظهور آلة المزمار بجانب طبل النقرزان الذي تكرر في لوحات سابقة من قبل.

ويمكن من خلال هذه اللوحة دراسة وتوثيق بعض النواحي المتعلقة بالجيش المغولي في عصر أكبر من حيث فرق الجيش الظاهرة فيها من خيالة وفيالة وفرقة الموسيقى العسكرية بتفاصيلها الجديدة حيث حُمل أفرادها هذه المرة على فيلة بدلاً من الجمال، وربما كان سبب هذا الاختلاف هو أن هذه الفرقة تتبع القوة الملكية التي تشكل نواة ونخبة الجيش المغولي من حيث التسليح والتدريب والجهوزية.

يضاف إلى ذلك أنواع الأسلحة المعتاد ظهورها في لوحات الموضوعات العسكرية المتقدمة. كما يظهر في الصورة مرافقي أكبر الشخصيين من حملة علامات السيادة المختلفة من سيف وقوس ونشاب

---

[١] يقع ترتيب النص الذي تصوره هذه اللوحة بعد النص الذي تصوره اللوحة التالية رقم (٦٩)، ومن ثم فالترتيب الطبيعي للنص يقتضي أن ترتب اللوحة الحالية (٦٨) بعد اللوحة التالية رقم (٦٩)، غير أن بطاقة المتحف الخاصة باللوحة الحالية (٦٨) واللوحة التي قبلها (٦٧) تنص على أن كلا اللوحتين تتقابلان في ترتيب متتالٍ بحيث يكونان لوحة مزدوجة وإن كان كلٌّ منهما تصور مشهداً منفصلاً من الحادثة. وعندما حاولت الترجيح بين ما يقتضيه الترتيب الطبيعي للنص من خلال الاعتماد على الترقيم العام لورق المخطوط المدون في أعلى يسار أو يمين كل لوحة؛ وجدت أن الرقم العام للوحة (٦٨) غير موجود، ومن ثم لم أجد إلا الالتزام بترتيب المتحف لهذه اللوحات الثلاث. مع ملاحظة أنه من الناحية الزمنية وتسلسل الحدث فإن مقتل علي قلي خان كان قبل القبض على بهادر خان شقيقه، ومن ثم قد يكون الترتيب الحالي صحيحاً من الناحية الزمنية وإن كان غير صحيح من ناحية ترتيب النص.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٧.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٧.

Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 433.-

ودرع ومذبة، ويضاف في حالة الحرب الرايات الملكية. وتعكس كذلك الأسلحة التقليدية من سيوف ورماح ونشاب وغيرها، وما يلحق بها من وسائل الحماية للبشر والحيوانات.

لوحة (٧٠)

الموضوع: انتصار أكبر على علي قولي خان وبهادر خان، وأسر الأخير، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

المصور: كيسو كلان، ومادهو كلان.

المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:65-1896.IS)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 197, (fig. 23) 65/117.

- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٧، ص ٢٠٣.

النص المصور:

تصور اللوحة الحالية جانب آخر من هزيمة المتمردين، من خلال تصويرها لأسر المتمرد بهادُر خان. ولقد أمر أكبر بإعدامه بعد ذلك؛ ثم بحث عن أخيه علي قولي الذي أشيع أنه قتل في المعركة، فأمر بالبحث عنه من خلال إحضار رؤوس قتلى المتمردين من ساحة القتال.[٢]

ولقد ذكر أبو الفضل قصة القبض عليه وعرضه على أكبر، فيقول: " تطهرت ساحة المعركة من غبار عنف المتمردين وأطل النصر بوجهه ... في هذه الأثناء، ظهر نزار بهادور أمام سموه ويقف خلفه بهادور خان، فتوجه إليه الشاهنشاه بكلمات توحي بالشفقة: "بهادور، أي خطأ ارتكبناه جعلك سبباً لسلسلة من النزاعات والعنف؟" بعد سماع هذه الكلمات غمرته الحيرة، فأحنى رأسه ولزم الصمت. وبعد أن أعاد سموه طرح السؤال عليه مرارً وتكراراً، خرجت من شفتيه الجاحدة الكلمات الآتية: "سبحان الله مهما حدث" ...ورمى الخدام برأسه المزعج في الغبار...بينما كان سموه الشاهنشاه يحقق في قضية على قولي خان...صدر أمرٌ يقضي بمكافأة كل من يجلب رأس متمرد مغولي بموهار ذهب وكل من يجلب رأس هندوستاني بروبية...انتشرت الحشود بحثاً عن الرؤوس وحصلوا على مكافأتهم كلما أحضروا واحداً. وكان علماء الفراسة يتفحصون الرؤوس للتوثق من صحة الهوية... وسادت أمجاد النصر في قرية سكراوال وهي ضاحية لاهاباس ... وجعلوا من هذه القرية مدينة وأسموها فتحبور ... "[٣]

الوصف:

تمثل هذه اللوحة رسماً توضيحياً وشرحاً للنص السابق ويتضمن عناصره المكانية والحدثية.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9418/thewarelephantscitranandandpaintingkesav?/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٦ – ٨٥٧.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٦ – ٨٥٧.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 432 – 433.

ويشاهد في يسار وسط الصورة أكبر فوق فرسه المدرع ومن ورائه وبجواره حملة علامات السيادة ورايات الجيش الملكي، ويظهر أمامه في يمين وسط الصورة بهاذُر هان مقيد اليدين ومطأطئ الرأس ويلاحظ عن قدميه عدد كم رؤوس أتباعه. ومن ورائه عدد من الجنود وقد حمل بعضهم رؤوس بعض المتمردين، وفي هذا إشارة لما ورد في النص من إصدار أكبر أمراً بإحضار رؤوس قتلى المتمردين بهدف العثور على رأس علي قولي خان.

ويظهر في يسار مقدمة اللوحة عدد من قوات أكبر، ما بين فيالة وخيالة. أما خلفية الصورة فيظهر في يسارها جانب من قرية سكراوال التي حدثت المعركة قريباً منها.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية المختلفة، كما توضح بعض المعلومات عن جيش المغول من حيث فرقه وأسلحته ووسائل الحماية، فضلاً عن هيئة أكبر ومرافقيه الشخصيين في مثل هذه المواقف الحربية.

لوحة مزدوجة: إعدام الأسرى من أتباع المتمرد خان زمان، في (٩٧٤هـ / ١٥٦٧م). اللوحتان (٧١)، و (٧٢).

لوحة (٧١)

الموضوع: إعدام الأسرى من أتباع المتمرد خان زمان، في (٩٧٤هـ / ١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

المصور: غير معروف.

المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:89-1896.IS)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 229, (fig. 68), 89/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٩، ص ٥٥. [٢]

النص المصور:

تتبع أكبر فلول المتمردين المهزومين إلى بقية المناطق التي لهم بقايا أعوان فيها؛ فتوجه إلى أراضي إله عباس، وبنارس، وأرسل قوات إلى سرهربور، ثم توجه إلى جونبور ومنها إلى كاراه التي توقف عندها، وكان خلال ذلك قد عفا عن بعض أعوان قولي خان واعتقل البعض الآخر. وأمر بتعذيبهم ثم إعدامهم. في (٩٧٤هـ / ١٥٦٧م). [٣]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9533/mirzamirakmashhadipaintingunknown؟/print=1

[٢] ذكرت الباحثة أن هذه اللوحة تنشر لأول مرة في رسالتها، وقد جانبا الصواب في ذلك حيث إنها قد نشرت من قبل في رسالة دكتوراه قد أثبتها في المتن عاليه.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٨ – ٨٥٩.

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من اللوحة المزدوجة، وتصور إعدام أحد أهم الأعوان المخلصين لعلي قولي خان، وهو ميرزا ميراك. في (٩٧٤هـ / ١٥٦٧م).

يروي أبو الفضل إعدامه قائلاً: " أما ميرزا ميراك من مشهد، أحد رجال علي قولي خان المخلصين والذي هرب من المعسكر الملكي ثم ألقى القبض عليه في كاراه، كان مقيداً إلى جانب مشاغبين آخرين وأتو به لاحقاً إلى بلاط العدالة. قُتل كل المشاغبين إعداماً في حضوره قُبل أن يلقى بدوره تحت أقدام الفيل الذي التقطه بواسطة خرطومه وسحق أكتافه ورماه من جهة إلى أخرى، ولم تظهر في وقت سابق دلالات إعدامه إذ إن الفيل كان يلاعبه ويعامله بلطف. كانوا يخرجونه طوال خمسة أيام متتالية لتعذيبه في ساحة الإعدام، ولكن بعد أن أخذوا مداخلات رجال الحاشية بالاعتبار وعلموا أنه من أحد الأسياد، لم يسلبوا حياته." [١]

الوصف:

تلخص هذه الصورة النص السابق وتوضحه، حيث يشاهد في مقدمتها ساحة الإعدام، ويظهر في وسطها ميرزا ميراك مقيد اليدين من الخلف وأمامه فيل الإعدام الضخم، ومن وراء ميرزا ميراك عدد من الحراس الذين أخذوا يعذبوه ضرباً بالعصي.

ويظهر في وسط الصورة حشد كبير من الضباط ورجال الحاشية والحراس الذين وقفوا لمشاهدة عملية الإعدام. ويلاحظ أن بعضهم وقفوا داخل ممرات الدور الأول التي تطل على الساحة، كما يلاحظ من بينهم مرافقو أكبر الشخصيون من حاملي علامات السيادة، وذلك في يسار وسط الصورة.

أما خلفية الصورة فيشاهد فيها أكبر جالساً في مقصورة في الدور الثاني من المبني المطل على ساحة الإعدام ومن ورائه وقف حامل المذبة، بينما وقف بقية حاملي علامات السيادة في الدور الأرضي لضيق مكان جلوس أكبر. كما يظهر في يسار الخلفية بعض أجزاء من أبنية قصر جاراه القريب من مانيكبور، والذي نفذ فيه الإعدام.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن الشكل العام لتنفيذ الإعدامات، وبعض المراسم المتبعة فيها خاصة في حضور الملك، كما تقدم نماذج متعددة لأزياء هذا العصر، ويلاحظ أن الحراس الموجودون في الصورة يمسكون في أيديهم عصياً رفيعة طويلة سوداء.

كذلك تقدم الصورة بعض المعلومات عن عمارة القصور والدور وبعض عناصرها وطرزها المعمارية.

لوحة (٧٢)

الموضوع: إعدام الأسرى من أتباع المتمرد خان زمان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكينا، بنوالي كلان.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٨ ــ ٨٥٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 435 – 436.

المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:90-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 250, (fig. 101), 90/117.

النص المصور:

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ومقابلة للوحة السابقة رقم (٧١)، وتصور إعدام مجموعة من هؤلاء المتمردين من أعوان علي قولي خان زمان.

يقول أبو الفضل هذه الإعدامات: " ... أما الأشرار والمشاغبون ... الذين هربوا من العتبة المقدسة لينضموا إلى المتمردين واختلقوا النزاعات، وتم إلقاء القبض عليهم بواسطة سوء الحظ، فقد أصبحوا فريسة للغضب وأقدام الفيلة." [٢]

الوصف:

يبدو أن هذه الإعدامات نفذت في مكان آخر غير الذي ورد في الصورة السابقة كما يتضح من الصورة الحالية والتي اختلفت فيها ساحة الإعدامات تماماً والتي يبدو أنها خارج المناطق السكنية أو في ساحة قريبة من المدينة.

ويشاهد في الصورة عدد من أسرى المتمردين وقد قيدت أيديهم وربطت إلى رقابهم وقيدت أيضاً أرجلهم، ويتم إعدامهم بواسطة عدد من الأفيال دهساً بأقدامها أو ضربات أنيابها وخراطيمها. ويلاحظ في يسار خلفية الصورة عدد من الحراس بقبضتهم عدد من الأسرى الذين ينتظرون دورهم في الإعدام، وفوقهم منصة الشنق الي سبق ظهورها في لوحة إعدام شاه أبو المعالي. ويظهر أيضاً في خلفية الصورة عدد كبير من الرجال يشاهدون عملية الإعدام.

وتقدم هذه اللوحة مثل سابقتها ببعض المعلومات عن شكل عمليات الإعدام، ونوع آخر من ساحات الإعدام التي تكون خارج القصور أو خارج أسوار المدن مثل تلك التي أعدم فيها شاه أبو المعالي أمام مدينة كابُل. إضافة لذلك تقدم عدد كبير من نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس من ذلك العصر. وتقدم أيضاً بنموذج لمنصة الشنق.

لوحة مزدوجة: حصار حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م)، اللوحتان (٧٣)، و (٧٤).

لوحة (٧٣)

الموضوع: حصار حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكينا، بهوره.
المقاسات: ٣٣ × ١٨,٨ سم.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9532/paintingmiskina؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٩.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 435 – 436.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-66:2)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 239, (fig. 83), 66/117.

- Pal: **Masters artists of the imperial Mughal court**, P. 25, Pl. 6.

- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٥٩، ص ١٢٥ – ١٢٧.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢٨، ص ٣٩١ – ٣٩٢.

النص المصور:

لم يفت كثير من الوقت على عودة أكبر إلى العاصمة أجرا، حتى بلغه عصيان أبناء محمد سلطان ميرزا في مالوة، فخرج أكبر إلى مالوة لكن تحت غطاء الصيد؛ فنزل في بركنة باري وخيم بها، حيث أخذ يصطاد في المناطق المحيطة بها مثل دولبور وغواليار الواقعتين على طريق مالوة، وقصده هناك قادة المناطق المجاورة لإبداء الطاعة والولاء والاحترام، من بينهم رانا أوداي سينغ صاحب أرض هندورار الذي أرسل ابنه سكت سينغ، وبينما هو مع أكبر كلمه أكبر عن تقصير أبيه في إبداء الولاء وإظهار الطاعة كغيره من طبقة ملاك الأراضي في الهند وهذا يستدعي بمعاقبته، وناقش معه المسألة نقاشاً موسعاً مع ابن الرانا الذي قدم وعوداً مزيفة لأكبر، وهرب خلسة على الرغم من تسامح أكبر معه وعدم إبداء أي سوء في النقاشات، فغضب أكبر غضباً شديداً وقرر معاقبة الرانا والسيطرة الكاملة على أرضه، ونظراً لأن الرانا يمتلك أرضاً غنية وحصوناً قوية منيعة على رؤوس الجبال، وجيشاً قوياً من الراجبوت فقد قرر مواجهة أكبر واستعد للحصار. [٢]

في (منتصف ربيع الأول ٩٧٥هـ/١٩ سبتمبر ١٥٦٧م)، بدأ أكبر حملته على أرض الرانا المعروفة بالهنوارا، وفي طريقه أرسل قوة سيطرت على حصون سيفي سوبر، وقلعة ماندال. في الوقت الذي قام فيه الرانا بتجهيز قلعة جتُّور لحصار أعوام، وشحنها بالعتاد والرجال والمؤونة، وفي نفس الوقت دمر الأراضي المحيطة بالحصن لكي لا ينتفع منها أكبر، وهرب بعد ذلك إلى مخبأ في القرى التابعة له، فقرر أكبر عدم مطاردته شخصياً وتوجه لحصار الحصن، لكنه أرسل خلفه قوات تجوب أراضيه لتمنع تجمع أي قوات من خلف الجيش الرئيسي. وصل أكبر إلى الحصن، ونصب مخيمه في (١٩ من ربيع الآخر/٢٠ أكتوبر)، ونجح بعد أقُل من خمسة أشهر في السيطرة على الحصن، في (٢٥ شعبان ٩٧٥هـ/ ٢٠ مارس ١٥٦٨م). [٣]

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانب من أحداث حصار حصن جتور.

ويحكي أبو الفضل قصة المشهد الذي تصوره الصورة، فيقول: " قرر...محاصرة القلعة الناطحة السحاب وتطويق القوات الحامية. بموجب هذا القرار، مشت قوات الملك في اليوم التالي من المقر ونصبت خيامها على حافة الجبل الذي تقع على قمته القلعة المنيعة... وبما أن سموه كان يتوق إلى السيطرة على القلعة التي كانت تعرف بحصنها المنيع وبارتفاعها ... انطلاقاً من ذلك، صدر أمر يقضي

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9619/paintingmiskina؟/print=1#

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٦٢ – ٨٦٥.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 441 – 446.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٠ – ٩٠٠.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 464 – 480.

باختيار المواقع المناسبة وبزرع محيط الجدران والحصن بالألغام وتفجيرها، مع ذلك أمر ... بشق طريق (سابات – Sabat) آمنة ... فبنى المحاربون الشجعان العديد من الملاجئ والحفر التي تضم العديد من المدافع في محيط الحصن لحماية أنفسهم، وتم نصب ثلاثة مدافع أساسية، أولها تابع للشاهنشاه، وقد وضع أمام بوابة لاخوتا ... أما المدفع الثاني ... حفروا حول هذا المدفع طريقاً آمناً يمتد على مرمى سهم. وتم تكليف...العديد من الأبطال بالمدفع الثالث. على الرغم من أن إحضار قذائف الهاون من مخازن الذخيرة الملكية يستغرق وقتاً طويلاً إلا أن سموه تمكن من تأمين قذيفة ذات قوة تدميرية عالية ... وكانت تضم صفوف العدو العديد من الجنود الماهرين في استعمال المدفعية الذين كانوا يصوبون القذائف على الجنود في الخنادق وعلى الجنود الذين كانوا يعملون على شق الطريق. وكان هؤلاء العاملون يحمون أنفسهم بواسطة دروع وهم يكدون في شق الطريق. وعلى الرغم من أخذ التدابير الاحتياطية هذه إلا أن ٢٠٠ رجل كانوا يقتلون يوميا. ويوماً بعد يوم تم إحراز تقدم بشق الطرق وبزرع الألغام. بنوا من الجهتين جدراناً واسعة من الوحل لكي لا تخترقها القذائف وكانت ملتوية الشكل لمنع العقارب والأفاعي السامة من دخولها." [١]

الوصف:

تصور الصورة الحالية مشهداً من مشاهد الحصار، وقد حاول المصور تضمين كل عناصر النص السابق في الصورة بحيث تكون ملخصة له وموضحة في ذات الوقت.

ولقد قام المصور برسم مسرح الحدث ممثلاً في أرض جبلية صخرية، يظهر في خلفيتها اليسرى قلعة جتور المنيعة فوق جبل شاهق وقد اعتلى أسوارها عدد كبير من الجنود وبجوارهم المدافع المصوبة ناحية الجيش المغولي، وتظهر من خلفهم عدد من الأبنية الداخلية للحصن والتي اشتعل بعضها كما يظهر في أقسى خلفية الصورة بفعل قذائف المدافع المغولية. ويظهر في يمين وسط اللوحة قبالة الحصن على حافة جبل بعض من المدافع التي نصبها أكبر وتطلق نيرانها على أبنية الحصن الداخلية، ويلاحظ أن المدافع قد أقيم حولها تحصينات لحمايتها من مدافع المحاصرين، كذلك يلاحظ أن عددها ثلاث مدافع، ولعل في هذا إشارة من الفنان إلى نفس العدد الذي ورد في النص السابق.

يظهر في يمين مقدمة الصورة جانب من خيام معسكر الجيش المغولي الذي غصَّ بعدد كبير من الجنود بكامل عدتهم وفي حالة تأهب واستعداد. أما يسار مقدمة الصورة فيظهر فيه جانب من عملية شق إنشاء الساباطات وشق الطرق الآمنة التي أشار أبو الفضل إليها في نصه، والتي تمكن الجنود من الاقتراب من الحصن. ويلاحظ وجود دروع مربعة الشكل مرصوصة بعناية حول مكان إنشاء الساباط من الجهة التي يظهر فيها حصن جتور، وذلك لحماية العمال أنفسهم أثناء عملية البناء.

<u>وتقدم هذه اللوحة بمعلومات جديدة عن جانب النظام الحربي والجيش</u> لم تقدمها اللوحات التي سبق وصفها، حيث تصور جانباً من عمليات الحصار بشقيها الخاص بالمُحاصِرين واستعدادهم ووسائلهم المختلفة التي يحاصروا بها الحصن وطرقهم التي يحاولون بها اختراقه، والتي تمثلت في نصب المدافع الكبيرة حول المكان المحاصر وتحصين أماكن نصبها، وكذلك بناء الساباطات أو الطرق الأمنة التي تحمي الجنود أثناء اقترابهم من أسوار الحصن. اما الشق الثاني الخاص بالمُحاصَرين وما يقومون به من استعدادات للدفاع عن حصنهم، سواء الاستعدادات القديمة المتمثلة في موقع الحصن نفسه وتصميم عمارته الدفاعية، أو الاستعدادات الوقتية التي تتمثل في استخدام المدافع المنصوبة على طول أسوار الحصن.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩١ - ٨٩٣.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 466 – 468.

كذلك تقدم الصورة بنماذج مكررة عن أزياء الجنود وأسلحتهم ووسائل حماتهم.

لوحة (٧٤)

الموضوع: حصار حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٣٣ × ١٩,١ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:67)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 223, (fig. 59), 67/117.
- Pal: **Masters artists of the imperial Mughal court**, P. 25, Pl. 6.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 125, Pl. 135.
- البحيري: **تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٢، ص ١٤١ – ١٤٢.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٦٠، ص ١٢٧ – ١٢٨.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢٨، ص ٣٩١ – ٣٩٢.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٢٤.

النص المصور:

تمثل التصويرة الحالية النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحدث حصار حصن جتور، وتقابلها التصويرة رقم (٧٣). وتصور هذه الصورة جانباً آخر من أحداث حصار حصن جتور، وهي حادثة انفجار الألغام التي زرعها حفارون الأنفاق أسفل برجين من أبراج الحصن، تمهيداً لاقتحامه.

ورواية ذلك عند أبي الفضل كما يلي: " ... وتم حفر الأنفاق وصولاً إلى أسفل الحصن. وفي أول نفق وضعوا ١٢٠ رجلاً، وفي النفق الثاني وضعوا ٨٠ رجلاً وكمية كبيرة من البارود. وصدر أمر يقضي بأن يستعد أكثر الرجال شجاعة وأفضلهم للمعركة وأن يبقوا متيقظين، إذ أنه عندما سيتم إطلاق القذائف وإشعال الألغام وتدمير الجدران، عليهم أن يستولوا على الحصن بسرعة فائقة. وفي يوم ... الأربعاء ١٥ جمادى الثانية أي ١٧ كانون الأول/ ديسمبر ١٥٦٧، تم إشعال البارود فدمر الحصن تدميراً شاملاً ودمر معه كل الجنود الملعونين. لم تكن بعد قد اشتعلت فتيلة المدفع في النفق الثاني عندما تهافت المهاجمون للهروب عبر الفتحة التي أحدثت في الجدار إثر الانفجار. وفجأة انفجر النفق الثاني ما أدى إلى مصرع عدد من الجنود الذين كانوا يستعدون لدخول القلعة وعدد من جنود العدو الذين كانوا يعدون أنفسهم لردعهم وتناثرت أشلاؤهم في الجو. وسمع دوي الانفجار على ٥٠ كُساً Kos ..." [٢]

الوصف:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9617/paintingmiskina؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٣.
Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 468.

تعد هذه الصورة شرحاً يتكامل مع نص أبي الفضل عن الحادثة ويوضحه، حيث صور الرسام مسرح الحدث ممثلاً في القلعة لتي تظهر في يمين خلفية الصورة فوق رأس الجبل، وقد بدت بعض عمائرها من خلف الأسوار التي وقف عليها جنود الحامية في حالة تأهب واستعداد لمواجهة جنود الجيش المغولي الذين أحاطوا بجوانب الحصن محتمين بالصخور المحيطة به كما يظهر في الصورة، حيث كانوا في انتظار انفجار الألغام المزروعة لتفتح ثغرة في جدران الحصن، وقد أشار لذلك أبو الفضل في نصه كما تقدم. ويلاحظ الانفجار الضخم الذي قتل عدداً كبيراً من جنود الفريقين في وسط خلفية الصورة والذي تطايرت معه أشلاء الجنود وأحصنتهم من الطرفين.

ويظهر في مقدمة الصورة امتداد مائي يلاحظ على ضفته اليسرى جانب من المخيم الملكي الخاص بأكبر الذي يظهر في وسطه يتحدث إلى بعض رجاله الذين يبدو من هيئتهم انهم يخبروه عن حادثة الانفجار في النفق الثني وقتل عدد كبير من رجاله ومنهم عدد من المقربين منه كما ذكر ذلك أبو الفضل، ومن وراء أكبر يقف حملة علامات السيادة المختلفة من مضبة وسيف وقوس ونشاب.

وتقدم هذه اللوحة بعض المعلومات عن جانب الجيش والنظام الحربي، من خلال ما يظهر فيها من فرق عسكرية وأسلحة ودروع ووسائل حماية، فضلاً عن طرق الهجوم والدفاع. كذلك تعطي نموذجاً لهيئة المخيم الملكي المقام أثناء ظروف الحرب وما يظهر فيه من نماذج الخيام المتنوعة، كما يظهر في الصورة علامات السيادة الملكية المرافقة لأكبر في أغلب أوقاته وفي جميع ظروفه.

كما تقدم نموذج للعمارة الدفاعية والمدنية يعكس بعض العناصر والطرز الخاصة بهذا النوع وكانت متواجدة خلال عصر أكبر.

لوحة مزدوجة: اقتحام حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٨م). اللوحتان (٧٥)، و (٧٦).

لوحة (٧٥)

الموضوع: اقتحام حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٨م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٣٢,١ × ١٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:68-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 222, (fig. 58), 68/117.

- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٧٠، ص ١٤٥ – ١٤٧.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٤٨، ص ٤١٥. [٢]

النص المصور:

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9616/akbarandjaimalpaintingunknown؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الموضوع الذي تصوره اللوحة أو صياغته على الأقل؛ حيث ذكرت أنه: **"استسلام اتباع البطل جمال أثناء حصار حصن جتور"**، والموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة هو ما أثبته في المتن عاليه.

زادت الحادثة السابقة من حماسة جند أكبر وإصرارهم على اقتحام الحصن، وحاولوا محاولات عديدة لم تحرز أي تقدم؛ بسبب استماتت المدافعين الذين قاتلوا بشراسة في نفس الوقت الذي كانوا يحاولون فيه بناء فتحات الأسوار المتهدمة. على الرغم من ذلك حافظ أكبر على هدوؤه لعلمه أن الخطة مدروسة وتؤدي إلى تقدم تدريجي في السيطرة على الحصن حتى وإن كان بطيئاً، وخاطب جنوده داعياً إياهم إلى عدم التهور، وصب تركيزه على استكمال الطريق الآمن، في أثناء ذلك حرص أكبر على مؤازرة جنوده مشاركتهم في القتال من خلال اقترابه من الحصن بشكل آمن وإطلاق النار على حامية الحصن وإصابة العديد منهم، مما رفع معنويات جنده. وبمجرد اكتمال الطريق الآمن، بعد مقاومة شرسة ومعارك تواصلت ليلاً ونهاراً استنزف فيها الطرفان، إلى أن تمكن أخيراً من اقتحام الحصن والسيطرة عليه. وكان ذلك في (٢٥ شعبان ٩٧٥هـ /٢٣ مارس ١٥٦٨م).[١]

والتصويرة الحالية تمثل النصف الأيمن [٢] من لوحة مزدوجة تصور جوانب من أحداث حصار حصن جتُّور. وتصور هذه الصورة الاقتحام الليلي الذي انتهى بالسيطرة على الحصن في الصباح.

يحكي أبو الفضل قصة ذلك في قوله: " ... في صباح ... الثلاثاء ٢٥ شعبان الثالث والعشرين من شباط ١٥٦٨، تم احتلال الحصن الذي يعلوا السماء. وقد جرت هذه الحادثة ... على النحو التالي: في الليلة السابقة تمت مهاجمة الحصن واختراقه من جميع الجهات والجدران ما جعل تدميره جلياً. وبالقرب من الطريق المشقوق، اندفع المحتلون الشجعان قدماً ودمروا غالبية جدران الحصن الصلبة. وعندما حل منتصف الليل، كانت الثقوب قد ملأت الثكنة فاستسلم نصف الرجال للدمار ... عندها لمح سموه رجلاً مدرعاً، يعرف باسم هازار ميخي (آلاف المسامير)، رئيس القبيلة، يقترب من الثقوب ويشرف على المعركة. ومن غير أن يعلم هويته الفعلية، سحب سموه بندقية سانغرام المميزة وصوبها نحوه. وأخبر سموه شجاعة خان وراجا باغوانت داس عن الفرح الذي شعر به عندما أصاب الفريسة المتوحشة أو ظن أنه أصابها. أخبره الخان أن الرجل لطالما كان موجوداً في أثناء الليل يدير العمليات، وإذا لم يعودوا يلمحونه من جديد فيؤكدون مقتله. انقضت ساعة قبل أن يخبرهم جبار قولي ديوانا أن العدو قد اختفى. " [٣]

الوصف:

تعد هذه اللوحة تلخيصاً وتوضيحاً لرواية أبي الفضل عن الهجوم الليلي النهائي، حيث رسم جانباً من المعسكر المغولي في يسار مقدمة الصورة، وقد خرج عدد كبير من الجنود المندفعين والمتدافعين صوب الفتحات التي تم أحداثها على مدار الأيام السابقة من الحصار في أسوار حصن جتُّور، كما يلاحظ أن الجنود المتواجدين خارج الساباطات في يسار الصورة تتخللهم وتتقدمهم الفيلة المدرعة الضخمة. يلاحظ في يسار منتصف الصورة جدار إحدى ثكنات الحصار تطل من خلاله بعض المدافع متنوعة الأحجام في تجاه الحصن.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٤ – ٨٩٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 468 – 473.

[٢] لم تذكر بطاقة الصور في متحف فيكتوريا وألبرت انها تمثل النصف الأيمن من لوحة مزدوجة؛ لكن ارتباط النص الذي تصوره وداخله مع نص الصورة التالية له في هذا الكتالوج رقم (٧٥) والتالية كذلك في رقم الحفظ بالمتحف تطرح احتمال أن كلا الصورتين تمثلان لوحة مزدوجة، ومما يرجح هذ الاحتمال هو أن ترقيم الورقتين العام وترتيبها في أوراق المخطوط رقم متتالٍ أيضاً، حيث إن رقم الصفحة الحالية (٢٨٧)، بينما رقم الصفحة التالية محي ولم يبق منه إلا رقم (٦) وعلى يساره بقايا رقم يرجح أنه (٨)، والذي يرجح أنه كان (٢٨٦). وإذا كان نص اللوحتين مترابط ومتداخل ومتتالٍ ورقمهما في المتحف متتالٍ؛ فإن هذا يرجح أنهما كانتا متقابلتين وتكونان معاً صفحة مزدوجة.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٥ – ٨٩٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 471 – 472.

ويشاهد جزءاً من الجنود يتقدم من خلال الطرق المشقوقة التي ذكرها أبو الفضل أو الطرق الآمنة المعروفة باسم الساباطات، والتي يظهر في نهايتها في يمين خلفية الصورة في مقابلة الحصن مباشرة، ما يمكن أن نسميه برج مراقبة، ويلاحظ وجود أكبر في الدور العلوي منه يراقب المعركة ممسكاً ببندقية، كما سبق وذكر أبو الفضل في نصه.

ويظهر على يمين الساباطات جانب آخر من خيام الجيش المغولي، كذلك يلاحظ عدد من جدران ثكنات المدافع المنصوبة صوب الحصن على مد البصر، على طول يمين الصورة من وسطها إلى خلفيتها

أما الحصن فيظهر في خلفية يسار الصورة جانباً منه وقد أحدث ثقبين كبيرين في أسواره، ويلاحظ عدد كبير من جنود حاميته قد وقفت على أهبة الاستعداد للتصدي للمقتحمين المغول. ويظهر من وراء الأسوار الداخلية للحصن رئيس القبيلة الراجبوتية يحمله جنوده مصاباً إلى أحد الأبنية الداخلية للحصن، وقد ذكر أبو الفضل أن أكبر هو من أصابه بالبندقية من مكان مراقبته للمعركة بعد أن أخبره قادته أنه يتواجد يومياً على رأس القوات المدافعة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن جانبين مهمين من جوانب الحضارة في عصر أكبر، تداخلت معاً لتحقق الهدف منها سواء في الدفاع عن الحصن أو في تمكين المهاجمين من اقتحام الحصن؛ وهي الجيش والنظام الحربي، والعمارة الحربية. حيث تظُهر الصورة نموذجاً لبعض طرق ووسائل نصب حصار حول القلاع، من إنشاء الثكنات المحصنة بالأسوار م جوانبها المواجهة للحصن ونصب المدافع فيها، وكذلك بناء الطرق الآمنة المعروفة بالساباطات والتي تشبه الخنادق ليحتمي بها الجنود أثناء اقترابهم من أسوار الحصن، سواء لنقبها ووضع الألغام أسفلها ثم الهجوم المبشر عليها. إضافة للأبراج المراقبة التي تمكن القادة من مراقبة الحصار ووضع الخطط، إضاقة لاستخدام القناصين له في الهجوم على من في داخل الحصن.

ومما يتعلق بالجيش أيضاً النماذج الظاهرة لجانب من الفرق العسكرية وأسلحتها ووسائل حمايتها أثناء الهجوم والدفاع، ومن نماذج الأسلحة المهمة المدافع التي استخدمها المهاجمون والمدافعون، والتي ظهرت أنواع من مختلف الأحجام والأشكال.

وتقدم الصورة إلى جانب ما سبق بعض نماذج لخيام المعسكرات المغولية، إضافة لبعض نماذج من عناصر وطرز معمارية مدنية داخل أسوار الحصن.

لوحة (٧٦)

الموضوع: راجبوت حصن جتّور ينفذون طقس "الجوهار" بعد اقتحام المغول الحصن، في (٩٧٥هـ / ١٥٦٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: **٣٢ × ١٩,٢** سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:69-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9614/paintingunknown؟/print=1

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 240, (fig. 84), 69/117.

- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٧١، ص ١٤٨ – ١٤٩.

-عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٢٠٣، ص ٢٦٦ – ٢٦٧.

النص المصور:

تمثل هذه الصورة النصف الأهم من لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحداث حصار قلعة جتُّور، ويقابلها في النصف الأيمن اللوحة السابقة رقم (٧٥). وتصور الصورة الحالية إقامة المهزومين من راجبوت حصن جتُّور لطقس الجوهار بعد نجاح الجيش المغولي في اقتحام الحصن.

ويصف أبو الفضل قصة ذلك قائلاً: " ... وعندما حل منتصف الليل، كانت الثقوب قد ملأت الثكنة من كل مكان فاستسلم نصف الرجال للدمار أما الآخرون فجمعوا الشاش والقطن والخشب والزيت لكي يشعلوه حين يقترب الغزاة ... وفي ذلك الوقت خاصة اندلع حريق في عدة أجزاء من الحصن. لم يدرك أحد من الحاشية سبب النار، أما راجا باغوانت داس فنسبه إلى "الجوهار". فوفق التقاليد الهندية، عندما تقع مصيبة مماثلة يجمعون تكريس كمية كبيرة من خشب الصندل والصبر إلخ ... أضاف إلى ذلك الحطب الجاف والزيت. ويوكل المحاربون بعض قساة القلب بحرق نساء من يخسرون المعركة ويُقتلون ... احترقت نحو ٣٠٠ امرأة بنيران أولئك المتمردين. " [١]

الوصف:

حاول المصور تصور وصف أبي الفضل عن الحريق الذي اشتعل في أكثر من موضع من الحصن بسبب طقس الجوهار أثناء وبعد اقتحام المغول للحصن.

ونشاهد في خلفية الصورة جانب من الحصن وأبنيته الداخلية وقد اشتعلت فيها نار عظيمة ظهر قريباً منها مجموعة من النساء في حالة خوف واضطراب، ويلاحظ عدم وجود جنود معهن، وربما كان ذلك بسبب أن الجنود بعد أن يشعلن النار في نسائهن يتوجهن للقتال حتى يقتلوا.

ويظهر في بقية الصورة حول الحصن قوات المغول وثكناتهم ومدافعها المنصوبة وجانب من خيام معسكرهم الكبير.

وتوثق هذه الصورة أحد العادات والتقاليد الراجبوتية الهندوسية المتبعة عند الهزيمة المتمثلة في طقس الجوهار. كذلك تقدم بعض نماذج الطرز والعناصر المعمارية المدنية والدفاعية المتواجدة خلال ذلك العصر.

وتعطي اللوحة نماذج إضافية لخيام معسكرات الجيش المغولي خلال محاصرة الحصون، وشكل الثكنات الدفاعية، ونماذج المدافع المختلفة الأحجام والأشكال والأماكن، فضلاً عن نماذج الأسلحة المعتاد ظهورها في تصاوير الجيش المغولي في عصر أكبر.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٥ – ٨٩٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 472 – 473.

<u>لوحة مزدوجة:</u> أكبر يمارس صيد القمرجة بالقرب من دهلي، (٩٧٦هـ / ١٥٦٨م). اللوحتان (٧٧)، و (٧٨).

لوحة (٧٧)

الموضوع: أكبر يمارس صيد القمرغه بالقرب من دهلي، (٩٧٦هـ / ١٥٦٨م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مكند، منوهر.
المقاسات: ٣٤,٦ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:71-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 205, (fig. 36) 71/117.
- Beach: **Early Mughal painting**, P. 117, Pl. 79.
- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٢، ص ٢٥ – ٢٦.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٩.

النص المصور:

علم أكبر بعد السيطرة على حصن جتُّور، أن فلول الراجبوت المهزومين لجأوا إلى حصن رنثمبور، الذي يضاهي حصن جتور مناعة وهيبة، فعزم أكبر السيطرة عليه وتوجه إليه بعد عدة أشهر وسلك طريق مدينة دهلي، وفي ضاحية من ضواحي مدينة بآلَام، مارس هواية الصيد بأسلوب القمرغه وهو في طريقه إلى حصن رنثمبور. [٢]

وتمثل التصويرة الحالية، النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور ممارسة أكبر لصيد القمرجة، ورواية ذلك عند أبي الفضل ما يلي: "... سلك طريق دهلي ... وفي ضاحية مدينة بالام، التي تقع على مقربة من المدينة، تسنت له فرصة الاستمتاع بجولة صيد كمرغة ... بعدها أكمل مسيرة الصيد من مدينة ميوات، باسطاً ظلال عدله وإنصافه على مدينة ألوار قبل أن يكمل طريقه قدماً." [٣]

الوصف:

لم يعط نص أبي الفضل تفاصيل عن حدث الصيد هذه المرة كما قدم من قبل في نص سابق تم رسمه في لوحة مزدوجة تمثلها الصورتين رقم (٥٨) و(٥٩). لكن نظراً لأن المصور لديه الخلفية الثقافية عن مثل هذا النوع من الصيد إضافة لنص أبو الفضل الخاص باللوحة المزدوجة السابقة فقد صوره مرة أخرى، لكن بشكل يختلف قليلاً الطريقة التي صور بها النص القديم.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9614/paintingunknown؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٠٤ – ٩٠٥.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٠٨.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 489 – 490.

ويشاهد في خلفية الصورة رؤوس بعض خيام معسكر الجيش المغولي المقامة بالقرب من مدينة بالام، بينما يظهر جانب من حلقة صيد القمرغه التي تكون سياجها من حلقة عدد كبير من الرجال المتراصين متلاصقين ممسكين بأيدي بعضهم، بدلاً من جذوع الأشجار التي ظهرت في اللوحة المزدوجة السابقة، ويلاحظ أن بعضهم يحملون عصياً غليظة بينما لم يحمل بعضهم شيئاً، كما يلاحظ في مقدمة الصورة خلف السياج البشري من الخارج رجلٌ جلس يشرب من قربة ماء صغيرة.

ويظهر أكبر ممتطياً فرسه ومنطلقاً خلف الطرائد في وسط الصورة داخل حلقة القمرغه، ويلاحظ داخل الحلقة أيضاً وخلف أكبر مباشرة المرافقون الشخصيون له من حاملي علامات السيادة.

وتوثق هذه الصورة جانباً من الشكل العام لصيد القمرغه، ويظهر فيها طريقة جديدة في عمل سياجها، كما تقدم نماذج مختلفة للأزياء، إضافة لما تقدمه من نماذج لبعض الأدوات التي تظهر مع الأشخاص الظاهرين في الصورة. وشكل رؤوس الخيام المستخدمة في ذلك الوقت. وتوثق أيضاً مرافقة حملة علامات السيادة لأكبر وهيئتهم.

لوحة (٧٨)

الموضوع: أكبر يمارس صيد القمرجة بالقرب من دهلي، (٩٧٦هـ/١٥٦٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مكند، نراين.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:70-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 205, (fig. 35) 70/117.

- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٣، ص ٢٦ – ٢٨.

-عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٠.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من اللوحة المزدوجة مع التصويرة السابقة رقم (٧٧)، وتصور جانباً آخر من ممارسة أكبر للصيد بأسلوب القمرجة بالقرب من مدينة بالام.

الوصف:

يشاهد في يسار خلفية الصورة جانب من مدينة بالام وبعض عمائرها التي تظهر من خلف سورها. ويظهر في بقية الصورة حلقة القمرغه بنفس الهيئة التي كانت عليها في النصف الأيمن.

ويبدو أن الصورة الحالية تتكامل مع الصورة السابقة في تصوير نفس المشهد وليس مشهداً آخر من حادثة الصيد، ولعل هذا يفسر غياب أكبر من الصورة وعدم ظهوره فيها في الوقت الذي يظهر فيه

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9613/akbarpaintingmukund؟/print=1

أربعة فرسان ينطلقون خلف الطرائد، وربما كانوا من كبار الضباط الذين كان أكبر يسمح لهم بالمشاركة معه في القمرغه كما وثقت لوحة رقم (٥٩).

وتتكامل هذه الصورة مع الصورة السابقة أيضاً فيما تعكسه من معلومات عن نفس الجانب المتعلق بنشاط صيد القمرغه وكل ما يتعلق به من هيئة المشاركين فيه وأدواتهم وأسلحتهم وطريقة إقامته.

خمس لوحات مترابطة غير مزدوجة: حصار حصن رنثمبور ثم استسلام حاميته وتسليمه، في (٩٧٦هـ/١٥٦٨م). لوحات رقم (٧٩)، و(٨٠)، و(٨١)، و(٨٢)، و(٨٣).

لوحة (٧٩)

الموضوع: بدء حصار حصن رنثمبور، في (٩٧٦هـ/١٥٦٨م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كهيمكران.
المقاسات: ٣٣ × ٢١ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:73-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 224, (fig. 60), 73/117.
- Beach: **Early Mughal painting**, P. 119, Pl. 81.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٦٢، ص ١٣٠ – ١٣٣.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٣٤، ص ٣٩٩ – ٤٠٠.
-عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١، ص ٢٢٠ - ٢٢١. [٢]

النص المصور:

في (٢١ شعبان ٩٧٦هـ/١٠ فبراير ١٥٦٩م)، وصل أكبر إلى حصن رنثمبور المنيع الذي يقع على رأس جبل حوله الكثير من التلال. في الوقت نفسه كان سرجان هارا حاكم الحصن قد أعد نفسه لحصار طويل، وملأ حصنه بالمؤن والرجال. وبعد أن نصب أكبر معسكره بدأ في دراسة الموقع لوضع خطة الهجوم. [٣]

واللوحة الحالية تصور البدء في إجراءات الحصار أثناء معاينة أكبر للحصن، يقول أبو الفضل: "... تقع هذه القلعة في وسط دولة تملؤها التلال ... المحصنة جداً ... وفي اليوم الذي تلا وصوله، خرج جلالته من المخيم الذي كان جيشه قد نصبه وتوجه لمعاينة التل برفقة بعض المقربين إليه. فصعد

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9610/akbarandraisurjanhadapaintingkarankhem؟/print=1

[٢] ذكرت الباحثة أن موضوع اللوحة هو: "الإمبراطور أكبر يقتحم حصن جتور"، وعلى الرغم من أن الموضوع صحيح بشكل عام إلا أن اللوحة تصور بدء الحصار وليس الاقتحام، خاصة وأن الحصن لم يسقط تاريخيا بالاقتحام بل باستسلام الحامية بعد فترة من الحصار.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٠٨ – ٩٠٩.

إلى قمة التل وبسط ناظريه على القلعة وضخامتها، بينما راح يرسم في ذهنه ومخيلته خطة غزوها بإحكام. " [1]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل وتوضيحه من خلال تجسيد عناصره المكانية وما حدث عليها من أحداث، حيث صور تلين صخريين عظيمين في خلفية الصورة وجزء من وسطها. ويظهر فوق التلة التي في يسار الخلفية جانب من الحصن وأبنيته الداخلية خلف أسواره التي برزت منها مدافع أطلقت نيرانها على التلة المقابلة. ويظهر على التلة المقابلة في يمين الصورة تحصينات من أسوار قصيرة متعرجة وقف قريباً منها أكبر يعاين الحصن ويخاطب أحد ضباطه الكبار، ومن وراء أكبر وقف حاملو علامات السيادة، ويلاحظ على مستويات التل المنخفضة بعض جنود أكبر في طريقهم إلى القمة.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها جانب من الساباطات التي بدأ العمال والبناؤون في إنشائها، كما يظهر في أقصى يسار المقدمة بعض من خيام المعسكر الملكي.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن عمليات الحصار وبعض الطرق المتبعة فيه من إنشاء الساباطات وجران الحماية حول الثكنات. كذلك يظهر فيها لمحة عما يمكن أن يسمى فرقة المهندسين في الجيش المغولي والتي كانت مسؤولة عن إنشاء الساباطات وتحصينات الثكنات وغيرها من عمليات البناء المرتبطة بإقامة حصار ناجح.

كما تقدم نموذجاً لعدد من الأزياء المختلفة وخيام المعسكرات الملكية. فضلاً عن نماذج العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة الدفاعية والمدنية التي كانت متواجدة في ذلك العصر.

لوحة (٨٠)

الموضوع: حصار حصن رنثمبور، في (٩٧٦هـ/١٥٦٩م).

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكينا، وبرس.
المقاسات: ٣٧,٥ × ٢٥ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:72-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [2]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 241, (fig. 86), 72/117.
- Welch, Stuart C.: **The Art of Mughal India: Painting & Precious Objects**, USA, New Yourk, The Asia Society Incm 1964. Pl. 11B
- Pal: **Masters artists of the imperial Mughal court**, P. 27, Pl. 8.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 129, Pl. 141.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٦١، ص ١٢٨ – ١٣٠.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٠٩.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 491.

[2] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9611/paintingmiskina؟/print=1

-عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٢، ص ١٥٢.

النص المصور:

بدأ الحصار، واستمرت تجهيزات خطة الاقتحام، من شق طرق آمنة، ورفع المدافع إلى مدى يمكنها من استهداف الحصن وتدمير أسواره، وغير ذلك. واللوحة الحالية تصور جانباً من هذه التجهيزات.

يقول أبو الفضل: " بدا من المؤكد أن هذا الانتصار ما كان سيتحقق لولا وجود السابات ... فقد صدر أمر لقاسم خان مير البر والبحر ليجهز واحدة من تلك المدمرات، ثم، نصب المشرفون مدمرة كبيرة بالقرب من وادي ران، وفي الوقت عينه تأهب قاطعوا الحجارة والحدادون والنجارون استعداداً للعملية. وبلمح البصر، تقدم العمل. واستحضرت المدافع الضخمة، التي تم جرها بصعوبة كبيرة بواسطة أربعمائة ثور، وهي مدافع قادرة على رمي حجر كبير مسافة ستين ماناً ورصاصة ثلاثين ماناً، عبر طرق لولبية شقها رجالاً أقوياء البنية من جماعة كاهار وحمالين ذوو أكتاف متينة ... نجح نقلها فوق تل ران الكبير حيث كان سلاح المدفعية الملكي بانتظارها. وما كاد العتاد يصل حتى بدأ إطلاق النار. وترافق تسديد الطلقات مع صدى في الجبل ... واخترقت جدران القلعة وهدمت المنازل. " [١]

الوصف:

يمكن وصف الصورة الحالية بأنها بليغة جداً في تصويرها لنص أبي الفضل عن رفع المدافع على قمم التلال العالية والموارد التي سخرت من أجل ذلك العمل من حمالين وحرفيين وعمال وثيران.

ويشاهد في الصورة تلة عالية جداً طريق الصعود إليها شديد الانحدار، احتلت معظم الصورة تقريباً، ويظهر فوقها في يمين خلفية الصورة، أحد الضباط الكبار ممن يشرفون على عملية رفع المدافع ونصبها، وحوله وقف عدد من الرجال في احترام ووقار، بينما يظهر ورائه رجل يحمل علامة السيادة الخاصة بهذا الضابط وهو في هذه الصورة السيف الموضوع في كيس من القماش.

ويظهر فوق التلة أيضاً ثلاث مدافع كبيرة أضخمها مدفع الوسط الذهبي الضخم، وتطلق النار تجاه حصن رنثمبور. ومن وراء أحد المدافع رجل أمسك بفتيل الإطلاق وبجواره رجلان احتميا خلف درع مربع وأمسك أحدهم عصا إشعال الفتيل.

أما طريق الصعود شديد الانحدار فقد امتلأ جانبيه بعدد كبير من الرجال ويظهر وسطهم طابور من الثيران التي تجر عربة ذات عجلات ضخمة مدفعاً ضخماً وفوق المدفع جلس رجل يضرب على طبلتي نقرزان مثبتتين على العربة. ويلاحظ قيام عدد من الرجال بدفع عربة المدفع من الخلف والجوانب لمساعدة الثيران. ويظهر عند السفح في يمين مقدمة اللوحة جانب من خيام الجيش المغولي.

وتوثق هذه اللوحة جانباً من علميات نصب المدافع على قمم الجبال وطرق ذلك ووسائله، كما تقدم نماذج جديدة من المدافع أكثر وضوحاً من نماذج اللوحات السابقة، ويظهر فيها بعض أفراد فرقة المدفعية وأدواتهم. كذلك تقدم نماذج كثير لأزياء وأغطية رؤوس من ذلك العصر، وأيضاً نماذج من خيام المعسكرات المغولية.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٢ – ٩١٣.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 493 - 494.

- يأتي نص هذه اللوحة بعد نص اللوحة التالية رقم (٨٠)، لكن ترتيب رقم الورقة بين ورقات المخطوط إضافة لرتيب الحدث زمنياً يسبق ترتيب النص، ومن ثم وضعتها قبل لوحة (٨٠).

كما توثق وجود علامات سيادة خاصة بالضباط الكبار في دولة أكبر، من خلال حامل سيف مشرف المدفعية الذي ظهر في الصورة.

لوحة (٨١)

الموضوع: استمرار حصار حصن رنثمبور، في (٩٧٦هـ/١٥٦٨م).

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

المصور: مسكينا، وبهوره.

المقاسات: ٣٣ × ١٩,٥ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:74-1896)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [1]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 241, (fig. 85), 74/117.

- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 129, Pl. 142.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢١٤، ص ٣٦٦ – ٣٦٧.

النص المصور:

بمجرد وضع الخطة، بدأ العمل على تنفيذها ونصبت المدفعية التي بدأت في دك الحصن، بينما انتشر الجنود وأحاطوا به استعدادا لاقتحامه من أي ثغرة تحدث في جدرانه.

وتصور اللوحة الحالية جانباً من ذلك؛ ويحكي أبو الفضل: فيقول: " وبالتوافق مع الأوامر الغازية للعالم، نجح البخشي العظيم بنشر سلاح المدفعية حول التل الذي يقع على قمته القلعة المحصنة بينما طوقتها الجيوش التي شكلت مداً بشرياً جاء ليغرق المبنى. أما المداخل والمخارج فكانت مسدودة بإحكام ... فانطلقت المدفعية دون كلل وأحرقت عناقيد الغضب محاصيل العدو ذات الحظ المشؤوم ... وما كاد العتاد يصل حتى بدأ إطلاق النار. وترافق تسديد الطلقات مع صدى في الجبل ... واخترقت جدران القلعة وهدمت المنازل" [2]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل وتصوير عناصره المكانية والحدثية. حيث صور استعدادات الجيش المغولي التي حاصر بها القلعة في وسط ومقدمة اللوحة، بينما صور القلعة بموقعها المنيع وما فيها في خلفية اللوحة.

ويشاهد في يمين مقدمة الصورة فرق المدفعية خلف ثكناتها الحصينة تقوم بإطلاق النيران على القلعة المنيعة، ويلاحظ أن الثكنة من طابقين، وأن المدافع نصبت في الدور العلوي وقد جلس خلفها المدفعيون، ويلاحظ ظهور بعض الأدوات المستخدمة في إطلاق المدافع؛ حيث أمسك أحدهم بعصا إشعال الفتيل بينما أمسك آخر بدرع مربع صغير متحرك وضعه بينه وبين المدافع أثناء عملية الإطلاق.

---

[1] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9609/paintingmiskina؟/print=1

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٠، ٩١٢.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 491.

ويلاحظ أن ها النوع من المدافع يختلف في حجمه وتصميمه عن المدافع التي سبق ظهورها في اللوحات السابقة.

ويظهر في مقدمة الصورة ويسار وسطها عدد كبير من الجنود في حالة تأهب، في إشارة من الرسام إلى ما ذكره أبو الفضل من انتشار الجنود حول الحصن استعداداً للاقتحام. ويظهر في يسار مقدمة الصورة جانب من خيام معسكر الجيش المغولي.

أما قلعة رنثمبور المنيعة فيمكن مشاهدتها في يسار خلفية الصورة، في علو شاهق فوق تلة عالية وقد انتشر الجنود فوق أسوارها وساحتها الداخلية التي يظهر فيها حريق مشتعل في عدد من الأبنية داخل الحصن بسبب مدفعية الجيش المغولي.

وتقدم هذه الصورة بمعلومات مختلفة عن عمليات الحصار وطرقها ووسائلها والأسلحة المستخدمة فيها، وشكل ثكنات الحصار وفرق المدفعية وأدواتها، فضلاً عن الأسلحة التقليدية لجيوش ذلك العصر.

وتضيف أيضاً نماذج أكثر وضوحاً لبعض العناصر المعمارية والطرز الخاصة بالعمارة الدفاعية والمدنية في ذلك الوقت.

لوحة (٨٢)

الموضوع: استسلام حاكم حصن رنثنبور لأكبر، في (٩٧٦هـ/١٥٦٨م).

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مكند، وسنكر.
المقاسات: ٣٤ × ٢١ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:75-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 198, (fig. 24) 75/117.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters,** P. 19, Pl. 14.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢١٢، ص ٣٦٥ – ٣٦٦،[٢]

النص المصور:

صُدم حاكم الحصن سورجان من تدابير أكبر واستعداداته وأسقط في يديه، وفي الوقت نفسه كان أكبر على وشك اقتحام الحصن، وأعلن أنه إذا لم يخضع حاكم الحصن وجيشه ويقدم ولائه فسيقتحم الحصن غداً. فسارع سورجان في طلب الصلح وأرسل ولديه دودا وبهوج إلى البلاط الملكي، ليقدما اعتذاراتهما لأكبر ويطلبا السماح، فعفى أكبر وقبل الاعتذارات، بعدها طلب سورجان أن يقدم إلى

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9608/raisurjanhadamakingsubmissionpaintingmukund؟/print=1

[٢] على الرغم من أن الباحثة ذكرت الموضوع الصحيح للوحة بشكل عام؛ إلا أنها قد أضافة إليه ما يفيد أن استسلام راجا سورجان كان بعد انتصار أكبر واقتحامه للقلعة، وهذا غير صحيح؛ حيث إن الاستسلام تاريخياً تم بدون انتصار وبدون اقتحام.

البلاط الملكي، فاستجاب أكبر لطلبه وأوكل حسين قولي خان لإحضاره، فأسرع سورجان لاستقباله ودعاه إلى منزله، ثم خرج معه بعد ذلك وذهب إلى أكبر معلناً الولاء، وكان حضوره أمامه في يوم الثلاثاء (٣ شوال/٢٢مارس).[١]

واللوحة الحالية تصور مشهد خضوع سورجان لأكبر، يقول أبو الفضل:" ... خرج من القلعة وسجد على عتبة البوابة وقدم له الهدايا، ومفتاح القلعة، وجميعها مصنوعة من الذهب الخالص ... " [٢]

الوصف:

حاول الفنان شرح النص المقتضب لأبي الفضل وإعطاءه شيئاً من التفاصيل، حيث صور جانباً من الخيمة الملكية بسياجها الدائري، وفيها جلس أكبر على عرشه أسفل مظلة، ومن ورائه حملة علامات السيادة، ومن أمامه ركع حاكم حصن رنثمبور ليقبل قدمه طلباً للعفو وإعلاناً للخضوع والولاء. ويلاحظ خلف حاكم الحصن حسين قولي خان وهو يقدمه لأكبر.

ووقف حول العرش كبار الضباط ورجال الدولة في احترام ووقار، وعلى الباب وقف اثنين من الحراس وفي أيديهم عصا رفيعة برتقالية اللون، بينما وقف ثالث خارج الخيمة مشيراً بعصاه تخويفاً لمجموعة من مرافقي حاكم الحصن الذين يحملون في أيديهم هدايا الحاكم لأكبر، والتي يلاحظ من بينها الأحصنة والفيلة، كذلك يلاحظ على هيئة هؤلاء الرجال وسحنهم الاختلاف الواضح عن رجال المغول في اللوحة. وعلى الجانب الآخر خارج الخيمة في يمين مقدمة الصورة وقف عدد من رجال أكبر.

أما يسار خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من حصن رنثمبور وبعض أبنيته، ويلاحظ أن بوابته مفتوحة يخرج منها عدد من الجنود مشاة وفرساناً.

وتوثق هذه اللوحة بعض مراسم إعلان الاستسلام والخضوع وطلب العفو، والهدايا التي تقدم خلال ذلك، كما تعكس هيئة البلاط الملكي والاجتماعات المنعقدة فيه خارج القصر. كما تقدم نموذج للخيمة الملكية بشكل تقريبي، إضافة لنماذج الأزياء المختلفة والأدوات غير قتالية التي يمسكها الحراس.

أيضاً تقدم اللوحة نماذجاً لبعض لعناصر والطرز المعمارية الدفاعية والمدنية في الهند والمتواجدة خلال ذلك العصر.

لوحة (٨٣)

الموضوع: أكبر داخل حصن رنثبور بعد السيطرة عليه، في (٩٧٦هـ/١٥٦٨م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، وسنكر.
المقاسات: ٣٣,٤ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:76-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٣]

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٢ – ٩١٣.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 494 - 495.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٣.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 495.
[٣] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9607/akbarsentryintothefortpaintinglal؟/print=1

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 224, (fig. 61), 76/117.

- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٦٩، ص ١٤٢ – ١٤٤.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٤٦، ص ٤١٣ – ٤١٤.

النص المصور:

اتفق سورجان حاكم الحصن مع أكبر أنه بعد ثلاثة أيام، سيسلم القلعة ومتاجرها ومخازنها بعد ثلاثة أيام، وذلك بعد أن ينتهي من جمع عائلته ومقتنياته وتابعيه من الحصن، ثم يذهب إلى العاصمة ثم يلحق به ابناه بعد ذلك؛ وبعد تنفيذ الاتفاق دخل أكبر القلعة منتصراً. [١]

واللوحة الحالية تصور أكبر داخل الحصن، بعد تسليمه، يقول أبو الفضل: **"**... وفي اليوم التالي، دخل جلالته إلى القلعة بينما تعالت صرخات الله أكبر وتردد صداها في كل أنحاء الجبل وسمعت أناشيد الابتهاج في الأعالي.**"** [٢]

الوصف:

تعد هذه اللوحة تفصيلاً وشرحاً لنص أبي الفضل عن دخول أكبر الحصن بعد تسليم حاكمه له، حيث رسم الحصن بشكل تقريبي في خلفية الصورة، ويظهر أكبر داخله في وسط الساحة ممتطياً فرسه ومن خلفه حملة علامات السيادة، ومن امامه وقف حاكم الحصن وحوله عدد من رجاله يحملون الهدايا ترحيباً بأكبر. ويظهر داخل الحصن بعض العمائر والأبنية.

أما خارج الحصن فتظهر ثكنات المدفعية وخيام جنود الجيش المختلفة المشحونة بالجنود والممتدة في جميع الناحية حول الحصن، حيث لم يكن قد فك الحصار بعد.

وتقدم هذه الصورة بمعلومات إضافية عن الهيئة التقريبية العامة للحصار الذي يفرضه الجيش المغولي حول حصن ما، والذي يشتمل على ثكنات المدفعية ومن ورائها خيام الجنود القائمين عليها إضافة لمعسكرات الفرق الأخرى من الجيش.

كما تعكس نموذجاً تقريبياً لبعض عناصر العمارة الدفاعية وطرزها، وإضافة للعمارة المدنية المتمثلة في نماذج الأبنية المختلفة الظاهرة في الصورة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٣.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٣.

Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 495 - 496.-

<u>لوحة مزدوجة:</u> مولد الأمير سليم في مدينة سيكري، في (٩٧٧هـ/١٥٦٩م). اللوحتان (٨٤)، و (٨٥).

لوحة (٨٤)

الموضوع: مولد الأمير سليم في مدينة سيكري، في (٩٧٧هـ/١٥٦٩م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كلان، ودهرمداس.
المقاسات: ٣٢,٢ × ١٨,٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:78-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 258, (fig. 114), 78/117.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 99, Pl. 103.
- Verma: **Mughal painters and their work**, P. 385, Pl. VII.
- Das: **Mughal masters**, P. 87, Pl. 3.
- البحيري: **تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٣، ص ٦٣ – ٦٤.
-الشوكي، أحمد السيد محمد: **تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية، ماجستير، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار**، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، لوحة ٥، ص ٣٢ – ٣٣.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٤٧.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٣٩، ص ٨٩ – ٩٠.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٢٥، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

النص المصور:

بعدما تم لأكبر السيطرة على حصن رنثمبور، أمر الجيش بالعودة إلى العاصمة أجرا، في حين توجه مع مقربين منه إلى أجمير لزيارة أضرحة الأولياء والزهاد، وقضى هناك أسبوعاً ثم عاد إلى العاصمة أجرا، واستقر في قلعة بنغالي محل التي كانت قد أنشئت حديثاً، في (٢٤ ذي القعدة ٩٧٦هـ/١١ مايو ١٥٦٩م). [٢]

في ذلك الحين أصبحت واحدة من زوجات أكبر حاملاً، ولما كان أكبر قد رزق بأكثر من مولود من قبل ثم ماتوا في المهد؛ أشار عليه بعض المقربين بالتبرك بالشيخ سليم في مدينة سيكري-أصبحت فيما بعد العاصمة فتحبور سيكري-، طلباً لدعائه وبركة قربه، فأمر أكبر بنقل نسائه وزوجته الحامل إلى سيكري بجوار الشيخ تحصيلاً لبركته، وهناك اكتمل حملها ووضعت. [٣]

وتمثل هذه اللوحة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيسر التصويرة التالية رقم (٨٥). وتصور الصورة الحالية الاحتفالات في مدينة سيكري حيث ولد الأمير سليم.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9605/princesalimpaintingkesavkalan؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٣ - ٩١٤.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 495 - 496.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٧ - ٩٢٣.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 502 - 508.

يقول أبو الفضل: " ... وتم الاتفاق على نقل مصفوفة شمس الحظ مع المسؤولين المعنيين بزينانا (حرفياً حجاب العفة) إلى فتحبور وتأمين الراحة لهم بجانب الشيخ. وصدر أمر ملكي ببناء القصر الملكي هناك أيضاً لكي يتمكن الشيخ من اللجوء إلى موزعي الغنائم للحصول على هذه البركة. وتجسدت نعمة هذا التقرب في ظهور هذه البركة المرجوة ... وبعد انقضاء مدة زمنية، وفي لحظة ميمونة، انبثقت لؤلؤة الخلافة المميزة من الرحم لتصل إلى الوجود في مدينة فتحبور. في ... بداية شهر آب/أغسطس ... ٩٧٧ من الحقبة القمرية، صعدت نجمة الميمونة من أفق الحظ.. " [١]

الوصف:

تمثل هذه الصورة النصف الأيمن من اللوحة المزدوجة، ويختلف المشهد الذي تصوره من الحدث عن المشهد الذي تصوره اللوحة التالية التي تمثل النصف لأيسر.

والصورة الحالية تتضمن العناصر المكانية من نص أبي الفضل لكنها لا تتضمن شيئاً من عناصره الحدثية، حيث إنها تصور الاحتفالات التي تلت الولادة مباشرة، وأقيمت في موضع الولادة قبل أن يعلم أكبر بالخبر، وهذا الموضوع لم يرد في نص أبي الفضل السابق. ومن ثم يمكن القول بأنها رواية أخرى مستنتجة من النص ومبنية عليه.

ويشاهد في الصورة القصر الملكي المقام بجوار منزل الشيخ سليم، ويظهر في خلفية الصورة الفناء الداخلي للقصر يتوسطه جوسق تظهر فيه زوجة أكبر مستلقية على سريرها وحولها الخدم، وخارج الجوسق خدم آخرون حملة إحداهن المولود بينما وقفن الأخريات وفي أيديهن الأدوات المختلفة من لوازم رعاية الطفل والأم، وتظهر خادمة أخرى عند باب فناء الحريم لتأخذ إناءً مغطى من أحد رجال القصر. ويلاحظ أن زي التي تناول أمه الشراب في الغرفة يختلف عن زي بقية النساء وربما كانتا من العائلة الملكية بينما كانت الأخريات من خدم القصر. كذلك يختلف زي التي تحمل الطفل عن زي بقية الخادمات، وربما سبب ذلك كونها مسلمة بينما بقية الخادمات اللاتي اختلف زيهن عنها ربما كانوا غير مسلمات.

ويظهر في وسط الصورة في الفناء الخارجي عددٌ من الخدم الرجال عند باب فناء الحريم، وبجوارهم فرقة موسيقية تحتفل بالمولود الجديد. ويظهر خارج القصر عدد كبير من عامة الشعب يظهر من هيئتهم أنهم ينتمون لطوائف مختلفة من الشعب، ويبدو أنهم قدموا طمعاً في الهبات التي توزع بمناسبة المولود الجديد، ولهذا يلاحظ أن القريبين منهم من باب القصر قد مدوا أيديهم إلى الأعلى حيث وجد اثنين من خدم القصر يقومون بإلقاء الأموال على المتجمهرين.

ويمكن من خلال هذه اللوحة توثيق بعض العادات والتقاليد الخاصة بالاحتفالات والمناسبات في ذلك العصر، حيث يظهر في الصورة وجود الفرق الموسيقية بأدواتها المختلفة من نقرزان وأبواق ومزامير وغيرها. كذلك يظهر فيها توزيع الهبات والعطايا على عامة الشعب في مثل هذه المناسبات.

وتقدم الصور كذلك بنماذج لبعض الأدوات المستخدمة في ذلك العصر من آنية وأباريق، وغيرها. أيضاً تقدم نماذج لأزياء النساء داخل القصر سواء الخاصة بأفراد العائلة أو الخاصة بالخادمات المسلمات منهم وغير المسلمات. فضلاً عن نماذج الأزياء المتكررة الخاصة بالرجال.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٨ - ٩١٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 503 - 504.

ومن نماذج الأزياء أيضاً النماذج الخاصة بمن ظهر من عامة الشعب في الصورة والتي تعكس بوضوح حالة التنوع الثقافي التي تميزت بها الهند.

كما يظهر في هذه الصورة نماذج واضحة لبعض العناصر المعمارية وطرزها، والخاصة بالعمارة المدنية. ومن الملاحظ في الصورة هو وجود طائر الطاووس على سقف الجوسق الذي جلست فيه الأم.

لوحة (٨٥)

الموضوع: احتفال أكبر في أجرا بمولد الأمير سليم، في (٩٧٧هـ/١٥٦٩م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كلان، وجهترا.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:79-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 190, (fig. 11) 79/117.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 101, Pl. 106.
- Das: **Mughal masters**, P. 86, Pl. 2.
- Minissale, Gregory: **Images of Thought: Visuality in Islamic India 1550-1750,** Cambridge Scholars Publishing, 2009, P. 73, Pl. 2.5.
- البحيري: **تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٤، ص ٦٥ – ٦٦.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٤٥.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٥١.

النص المصور:

وصلت الأخبار السعيدة إلى أكبر في قلعة بنغالي محل في أجرا، ونظراً لأن تقاليد الهنود في حالة من رزق بمولود بعد طول انتظار، أن ينتظر الأب فترة محددة قبل رؤية الطفل، فقد قرر أكبر احترم هذه التقاليد أجل زيارته إلى فتحبور، ووفر لابنه عن بعد أسباب الرعاية، في الوقت الذي عمت الاحتفالات المدينة والبلاط، واستغل كل صاحب حاجة هذه المناسبة لرفع حاجته للبلاط، في الوقت الذي تلقى فيه أكبر التهنئات من العامة والأعيان. [٢]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيسرمن لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن اللوحة السابقة رقم (٨٤)، وتصور جانب من الاحتفالات التي عمت البلاط الملكي في أجرا ذلك الوقت.

يقول أبو الفضل: " من بين طلبات الشكر للهبة التي قدمت في تلك الليلة، أن يتم الإفراج عن كل مرتكبي الجرائم المعتقلين في الحصن المنيع. فعمت البهجة وأعيد إشعال فانوس الحظ ... ثم، في الوقت الذي قدم الله العظيم هذه الهبة المميزة ... لعامة الشعب عادات قديمة منها عندما يهب الله طفلاً

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9604/paintingkesavkalan؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٢٠ - ٩٢١.

ميموناً بعد طول انتظار، يفترض بالأب الانتظار مدة محددة من الوقت قبل رؤية طفله. قرر سموه احترام هذه التقاليد وتأجيل زيارته إلى فتحبور. وبقيت ثمرة البستان الجديدة في مكان ولادتها وتم توكيل أشخاص مؤهلة مهمة الاعتناء بها. أسمته المؤسسات الجسدية والروحية له سلطان سليم ... ألف الشعراء قصائد عديدة إجلالاً للفرحة الأبدية وتلقوا هدايا عظيمة." [١]

الوصف:

حاول المصور محاكاة نص أبي الفضل عن آثار خبر الولادة على أكبر وبلاطه وعموم الناس، فقدم صورة تتضمن بعض هذه الآثار المذكورة بشكل مقتضب في النص، ومن ثم أتت اللوحة شارحة ومفصلة لهذه العناصر ومضيفة إليها بعداً مرئياً.

ويشاهد في الصورة مجلس البلاط المنعقد في قلعة بنغالي محل في مدينة أجرا، ويظهر أكبر في يمين خلفية الصورة جالساً على عرشه داخل جوسق مكشوف الجوانب ومن ورائه حملة علامات السيادة، بينما وقف حافياً أمامه حيث ينظر بوجهه رجلاً أمسك ورقة يقرأ منها، وربما كان هذا أحد الشعراء الذين ذكرهم أبو الفضل في نصه، ممن ألفوا القصائد احتفالاً بالمولود الجديد. ويظهر أمام العرش مباشرة أطباقٌ مستديرة وضعت على الأرض بجوار الجوسق الملكي مباشرة، وقد وضع عليها قنينات وآنية مختلفة.

ومن خلف الشاعر وقف عدد كبير من الرجال الذين ربما كانوا من رجال الدولة الذين أتوا لتقديم التهنئة، ويلاحظ بينهم رجل يحمل صقراً صياداً. كما يشاهد على امتداد يمين الصورة عدد آخر من الأعيان، ويظهر بينهم رجل انحنى أمام أحد رجال الحاشية الذي حمل قنينة يصب منها على رأسه، وربما كانت قنينة عطر.

ويظهر في وسط ويسار مقدمة الصورة فرقة استعراضية تتكون من امرأتين ترقصان بينما يقوم بقية أفرادها الرجال والنساء بالعزف على الآلات الموسيقية المختلفة.

ويظهر في أقصى يمين مقدمة الصورة أحد حراس البلاط بعصا طويلة يخوف عدد من مجموعة من الرجال والنساء، ربما كانوا من عامة الشعب ممن حضروا للمشاركة في الاحتفال، حيث قد أمسكوا ببعض الآلات الموسيقية. الاحتفال، وبجوارهم يظهر جزء من سور مجلس البلاط الذي وقف على بابه أحد الحراس بعصا غليظة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن رسوم الاحتفالات الملكية بالمناسبات عموماً وبمناسبة الولادات الجديدة خصوصاً، من حيث الشكل العام لمجلس البلاط وهيئة الحضور فيه وأماكن وقوفهم، كذلك توثيق جانب من رسوم استقبال الضيوف وإكرامهم بتعطيرهم بالعطر الذي ظهر على الأطباق بجوار الجوسق الملكي.

كذلك توثيق وجود الفرق الاستعراضية الموسيقية في مثل هذه المناسبات، من حيث عدد أفرادها رجالاً ونساءً ووجود الراقصين والراقصات، فضلاً عن الأدوات الموسيقية المختلفة التي تم استخدامها.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٢٠ - ٩٢١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 505 - 507.

وتقدم هذه الصورة نماذج مختلفة من الأزياء الرجالية والنسائية، وأغطية الرؤوس، إضافة لنماذج بعض التحف والأواني التي تتواجد في مجلس البلاط عادة. كذلك تقدم نماذج لبعض العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة المدنية في ذلك العصر.

لوحة (٨٦)

الموضوع: أكبر في طريقه إلى ضريح الشيخ معين الدين جشتي في أجمير، في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، ونند كوالياري.
المقاسات: ١٩,١ × ٣٣,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:77-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 208, (fig. 41) 77/117.

- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤١.

النص المصور:

كان أكبر قد نذر لله أنه إذا أنعم عليه بالذرية والولد؛ فإنه سيزور ضريح الشيخ معين الدين جيشتي في أجمير سيراً على الأقدام. ولما رزق بابنه سليم عزم على الوفاء بالنذر، فخرج من أجرا قاصداً، في يوم الجمعة (١٢ شعبان٩٧٨هـ/٢٠ يناير ١٥٧٠م. [٢]

واللوحة الحالية تصور أكبر ماشياً في طريقه إلى الضريح في أجمير، يقول أبو الفضل: "...وفى بوعده وانطلق سيراً على الأقدام من أغرا...وعبر الصحاري والجبال. وكان يتقدم كل يوم نحو ١٠ إلى ١٢ كساً ... وهكذا ذهب في الحال إلى المعبد ووضع جبينه الصادق على هذا المكان المقدس، وتضرع إلى الله أن يغدق عليه هذه النعمة. أمضى هناك أياماً عدة يصلي ويتضرع ويقوم بأعمال خيرة ... وبعد أن قدم الهدايا عاد أدراجه وذهب إلى دهلي لزيارة الأضرحة هناك..." [٣]

الوصف:

حاول المصور محاكاة نص رواية أبي الفضل عن خروج أكبر من العاصمة لزيارة ضريح الشيخ معين الدين جيشتي مشياً على الأقدام، فأتت اللوحة موضحة للنص، حيث ضمنها عناصره الرئيسية، حيث صور جانباً من مسرح الحدث ممثلاً في البرية ذات التضاريس الوعرة التي تتخللها أنواع الأشجار والنباتات وبعض الحيوانات البرية. ويظهر في وسط الصورة أكبر ماشياً على قدمه ومن حوله يظهر جانب من موكبه ورجاله المرافقين له، ويلاحظ ورائه حملة علامات السيادة، وحملة الرايات الملكية.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9606/akbarpaintingbasawan؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٢٥.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٢٥ - ٩٢٦.

- Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 510 - 511.

بينما يظهر في خلفية الصورة تضاريس صخرية يطهر من ورائها جانب من أبنية مدينة قريبة، ربما كانت مدينة أجرا التي غادروها منذ قليل.

وتوثق هذه الصورة بعض مراسم المواكب الملكية عموماً وهيئته في الرحلات الدينية خصوصاً، كذلك تقدم نماذج لبعض العناصر والطرز المعمارية من ذلك العصر، إضافة لنماذج الأزياء المختلفة، والحيوانات المستخدمة في أغراض الحمل والركوب وما وضع عليها من هوادج. إضافة لنماذج الأسلحة والأدوات المختلفة.

لوحة (٨٧)

الموضوع: مولد الأمير مراد في فتحبور سيكري، في (٣ محرم ٩٧٨هـ/٧ يونيو ١٥٧٠م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، وبهوره.
المقاسات: ١,٦ × ٣٣,٢ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:80-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 258, (fig. 115), 80/117.
- Okada, Amina: **La "Naissance de Tīmūr": une illustration inédite de l'Akbar-nāme, Arts Asiatiques**, Vol. 46 (1991), pp. 34-38, École française d'Extrême-Orien, P. 35, Fig. 3.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٤٢، ص ٩٥ – ٩٦.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٢، ص ٢٢٢ – ٢٢٣.
- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٨٠، ص ٢٥٣ – ٢٥٤. [٢]

النص المصور:

بعد زيارته لضريح الشيخ معين الدين في أجمير؛ عاد أدراجه إلى دهلي لزيارة الأضرحة هناك وعلى رأسها ضريح والده همايون، ثم انطلق إلى أجرا، وبعد وصوله بشهر تقريباً بُشر بمولوده الذكر الثاني الذي سماه مراد، وكان ذلك في (٣ محرم ٩٧٨هـ/٧ يونيو ١٥٧٠م). [٣]

واللوحة الحالية تصور الاحتفال بمولد الأمير مراد في فتحبور سيكري، يقول أبو الفضل عن قصتها: "عندما تضرع الشاهنشاه السيد السامي إلى الله لينعم له بالأولاد النبلاء ... في تلك السنة الميمونة ... نهار يوم الخميس ٣ محرم ٩٧٨، الموافق ٧ حزيران/ يونيو ١٥٧٠... أبصر طفل صغير النور في الدار الميمون للشيخ سليم في فتحبور ... كتب اسم الأمير النبيل الشاه مراد ... وبمناسبة هذا الحدث العظيم، وتفتح هذه الزهرة الجديدة أقيمت الحفلات والمناسبات وأغدقت نعم كثيرة ... وبمناسبة هذه الولادة الكريمة كتبت الآيات والقصائد الحميدة...التي نالت جوائز عديدة. وتم إعطاؤه برجا وفقاً

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9601/paintingbhura؟/print=1

[٢] جانب الباحث الصواب في تعيين الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكر أنه: **"الاحتفال بميلاد الإمبراطور تيمور عام ١٣٣٦م"**، والصواب أنه مولد الأمير مراد بن أكبر، وتفصيل ذلك قد أثبته في المتن عاليه.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٢٦ - ٩٢٩.

للمنهج اليوناني وبرجاً آخر وفقاً للمنهج الهندي، وجاء منعم خان خان خانان من جانبور ليقدم التهاني ويتسلم إدارة المقاطعات الشرقية." [1]

الوصف:

حاول الفنان شرح عناصر نص أبي الفضل عن هذه المناسبة، وتضمينها جميعاً في هذه الصورة، وأضاف إليها بعض العناصر المرتبطة بطبيعة الحال دون أن يرد لها ذكر في النص.

حيث يشاهد في الصورة جانب من منزل الشيخ سليم، والذي قسمه الفنان إلى عدد من الأفنية، يظهر في أولها الذي في أقصى يمين خلفية الصورة الأم ومولودها داخل جوسق مكشوف وورائها خادمة حملة مذبة، بينما وقف أمامها خادمتان حملة أحداهن ما يشبه المبخرة، ويظهر خارج الجوسق خادمتان انشغلن بالعمل على تجهيزات ما، بينما جلست امرأتان في كامل حشمتهما بجوار باب الفناء.

ويظهر بجوار هذا الفناء فناء آخر في خلفية الصورة يلاحظ فيه عدد من الخادمات اللاتي حملن أدوات وأواني مختلفة. ويفتح هذا الفناء على فناء آخر امتلأ بالخادمات اللاتي حمل بعضهن أواني الطعام والشراب بينما حملة أخريات قنينات العطور وشراشف الزينة لتعليقها، ويلاحظ قيام إحداهن بالضرب على نوع من الطبل الموسيقي بينما تقوم إحدى الخادمات بتعطير رأسها بقنينة عطر، ويلاحظ وجود عدد من الحراس.

ويظهر في يمين وسط الصورة غرفة جلس فيها عدد من علماء الفلك، حيث أمسك أحدهم بأداة فلكية ربما كانت إسطرلاب، بينما عكف الذي يقابله على كتاب وضع في وسطهم، وبجواره رجل ينظر إلى الأداة الفلكية المحمولة، في حين جلس الرابع ممسكاً بمسبحة.

أما خارج المنزل فتظهر فرقة موسيقية في يسار مقدمة الصورة كلها من الرجال الذين يعزفون باستخدام آلات موسيقية مختلفة، في حين يقوم رجلان بالاستعراض على أنغام الموسيقى. ويلاحظ قريباً من باب المنزل رجلٌ يحمل سرير المهد للمولود الجديد. ولقد أشار أبو الفضل إلى هذه الاحتفالات في نصه.

<u>تقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات</u> عن هيئة الاحتفالات المصاحبة لمناسبات الولادة الملكية، مثل وجود الفرق الموسيقية، وإقامة الولائم، وتعليق الزينة. كما تعطي لمحة عن عمل الخادمات في القصور، وبعض الآنية والأدوات التي استخدمتها الخادمات في مثل هذه المناسبات، فضلاً عن وجود الحراس على مداخل ومخارج أفنية القصر.

وتقدم الصورة نماذج مختلفة لبعض العناصر والطرز المعمارية من العمارة المدنية، فضلاً عن نماذج الأزياء المختلفة وأغطية الرؤوس، سواء الخاص منها بالرجال أو النساء.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٢٦ - ٩٢٩.

Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 514 - 515.

لوحة (٨٨)

الموضوع: خان كلان حاكم ناجور، يستقبل أكبر، في (٩٧٨هـ/ ١٥٧٠م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، فرُخ.
المقاسات: ٣٣,١ × ١٩,٥ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:81-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 216, (fig. 51), 81/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٦، ص ٥١ – ٥٢.
- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٦٠، ص ١٩٨ – ١٩٩.

النص المصور:

بعد مولد الأمير مراد خرج أكبر لزيارة ضريح الشيخ معين الدين في أجمير لشكر الله على هذه النعمة، ومارس الصيد في طريقه. وأثناء وجوده أمر بتوسيع حصن أجمير وكذلك كل ما جاوره من قصور ومساكن مجاورة، وبعد أن شكره أهلها خرج متجهاً إلى ناجور التي استقبله حاكمها ونبلاءها واحتفلوا بقدومه. [٢]

واللوحة الحالية تصور استقبال حاكم المدينة ونبلاءها لأكبر، يقول أبو الفضل: " وتحت ضغوطات كثيرة اتخذ الشاهنشاه ذريعة الصيد وانطلق ... نحو ناجور ... وصل إلى تلك المدينة ومكث فيها. وعندما علم حاكم تلك المقاطعة خان كيلان بالقدوم الجليل للشاهنشاه قام بتحضير وليمة للاحتفال بهذه المناسبة السعيدة، وبارك الشاهنشاه منزله بمئات النعم ... وكان قد خرج لاستقباله عدداً من نبلاء المدينة ... عندما وصل موكب الشاهنشاه إلى تلك المنطقة ... أسرع النبلاء ومالكوا الأرض نحوه لاستقباله وإجلاله." [٣]

الوصف:

تعد الصورة الحالية توضيحاً لمشهد استقبال أكبر من قبل حكام مدينة ناجور وأعيانها، حيث صور مسرح الحدث خارج مدينة ناجور التي ظهرت في يسار خلفية الصورة، ويلاحظ أنها يحيط بها خندق ماء بني عليه جسر يصل بوابة الحصن بالناحية الأخرى من الخندق.

وقريباً من المدينة في خلفية الصور تظهر خيام معسكر، ربما كانت قد نصبها رجال أكبر من أجل استراحته بجوار المدينة.

ويظهر في وسط الصورة أكبر على فرسه ومن ورائه حملة علامات السيادة ومجموعة من مرافقيه الشخصيين، ومن أمامه في يمين وسط الصورة وقف حاكم المدينة وأعيانها في احترم ووقار يترجون أكبر بقبول ضيافتهم له كم أخبر أبو الفضل بذلك.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9597/akbarpaintingbasawan؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٢٩ – ٩٣١.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٠ – ٩٣١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 517 – 518.

ويظهر في مقدمة الصورة فيلان ضخمان يتصارعان، وربما كان هذا من مرسام استقبل أكبر، لعلم القاصي والداني لحبه بممارسة مصارعة الفيلة أو مشاهدتها وهي تتصارع.

وتوثق هذه الصورة بعض المعلومات الخاصة بمجموعة من الجوانب الحضارية، مثل ظهور بعض العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة المدنية والدفاعية، كذلك ظهور نموذج تقريبي لشكل وهيئة المخيمات الملكية. يضاف إلى ذلك ما تعكسه من بعض مراسم المواكب الملكية ومراسم استقبال الحاكم.

لوحة مزدوجة: إعادة حفر حوض كوكر تالاو في ناجور، في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م). اللوحتان (٨٩)، و (٩٠).

لوحة (٨٩)

الموضوع: إعادة حفر حوض كوكر تالاو في ناجور، في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كلان، وموني.
المقاسات: غير مذكور في بطاقة المتحف، لكنه قريب من التصاوير الأخرى من المخطوط.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:82-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 211, (fig. 43), 82/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٠، ص ٥٦ – ٥٧. [٢]

النص المصور:

وبينما كان أكبر في ناجور وقع نظره على حوض مياه عرُف بكوكر تالاو، وهو أحد ثلاثة أحواض تسقى منها المدينة، وقد جفت مياه هذا الحوض، واشتكى السكان المحيطون به، وهجروا منازلهم، فأمر أكبر بإعادة حفره. وذلك في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م).[٣]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، تصور جانباً من إعادة حفر وتطهير حوض المياه المذكور.

يقول أبو الفضل عن ذلك: "وفي هذه الأثناء وقع نظر الشاهنشاه على حوض ماء، عرف بكوكَر تالاو. ومع مرور الزمن، جفت مياهه شيئاً فشيئاً، واشتكى العديد من السكان من الجفاف، فهجروا منازلهم ... وللمصلحة العامة صدر أمرٌ بحفر كوكَر تالاو الواسع وبإعطاء البخشي صلاحية اتخاذ

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9596/paintingkesavkalan؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"السقائين يقومون بغسل وتطهير قرب المياه الخاصة بالشرب بأوامر من الإمبراطور"**، وهذا غير صحيح، والموضوع الصحيح هو ما أثبته في المتن.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٠.

التدابير وتوزيع العمل بين الضباط. وبفضل هذه التدابير والأعمال ... أصبح ذلك الحوض محيطاً شاسعاً يمكن أن يروي معسكراً بأكمله. وسمي ينبوع المياه العذبة (شكر تالاو)." [١]

الوصف:

يصور الفنان في الصورة الحالية عملية حفر وتوسيع وتطهير بئر كُوكر تالاو تنفيذاً لأوامر أكبر، محاولاً تضمين الصورة بقية عناصر النص.

ويشاهد في خلفية الصورة جانب سور مدينة ناجور ومن خلفه بعض أبنيتها وعمائرها، ويفتح في سورها بوابة يخرج يلاحظ خروج ودخول عدد من الناس منها، بينما يظهر خارج الأسوار عامل من عامة الشعب حمل فوق رأسه حزمة من شيء ما ووقف مخاطباً رجلاً آخر وقريباً منهم فلاح بجوار بقرته.

ويظهر في مقدمة الصورة جانب من حوض كوكر تالاو وقد وقف على حافته عددٌ من أهل المدينة رجالاً ونساءً حملة إحداهن جرة فخارية فوق رأسها، ربما لتملأها بالماء بعد تطهير الحوض، بينما يظهر عد من العمال اللذين يطهرون الحوض، ويلاحظ في أيديهم أدوات مختلفة من فؤوس للحفر، وأطباق كبيرة لحمل الطين المحفور، وقرب مياه.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن عمليات حفر أحواض المياه من خلال بيان شكلها التقريبي، والأدوات المستخدمة في الحفر، وهيئة العمال القائمين بالعمل. كذلك تقدم نماذج متعددة من أزياء رجال ونساء ذلك العصر. يضاف إلى ذلك النماذج الواضحة لبعض العناصر والطرز المعمارية من عصر أكبر.

لوحة (٩٠)

الموضوع: إعادة حفر حوض كوكر تالاو في ناجور، في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كلان، بهكوان.
المقاسات: غير مذكور في بطاقة المتحف، لكنه لا قريب من التصاوير الأخرى من نفس المخطوط.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:83)
المرجع: الموقع الرسمي لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 210, (fig. 42), 83/117.

النص المصور:

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٠.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 517.

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9595/paintingkesavkalan؟/print=1

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن تصويرة رقم (٨٨)، ويصورا معاً جانباً من عملية إعادة حفر وتطهير حوض مياه كوكر تالاو في ناجور، في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م).

الوصف:

يشاهد في هذه الصورة بقية الحوض الذي صور جانباً منه في الصورة السابقة، ويظهر فيه أيضاً عدد أكبر من العمال الذين يحملون نفس الأدوات التي ظهرت مع عمال الصورة السابقة أثناء تطهير حوض المياه. كما يلاحظ على حافة الحوض في يمين وسط الصورة اثنين من المشرفين أو الحراس يحفزون أحد عمال الحفر تخويفاً بالعصا.

ويظهر في وسط الصورة أكبر على فرسه ومن ورائه وقف حملة علامات السيادة بين عدد كبير من رجال أكبر ومرافقيه مشاة وفرسان وفيالة. ومن أمام أكبر وقف أحد المشرفين على عملية الحفر، وربما كان يقدم له التقرير.

ويظهر في خلفية الصورة جانب من خيام المعسكر الملكي وبعض العاملين فيه، ويلاحظ أحدهم يسوق خلفه جملين حمل عليهما أغراض خاصة بالمخيم. بينما ظهر من خلف الخيام بغلان يستخدما لنفس الغرض.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن عملية حفر وتطهير أحواض المياه والآبار مثل سابقتها. وكذلك تضيف نماذج أخرى للأزياء من ذلك العصر. كما يظهر فيها جانب من شكل خيام المعسكر الملكي، كما أنها تؤكد بعض مراسم المواكب الملكية التي تقدمت في لوحات سابقة، من حملة علامات السيادة والمرافقين الشخصيين لأكبر، والحيوانات التي يمتطونها.

لوحة (٩١)

الموضوع: أكبر يتعرض لخطر الموت أثناء رحلة صيد، في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مهيس، وكيسو.
المقاسات: ٣٣,٤ × ٢٠,١ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:84-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 206, (fig. 37) 84/117.
- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٣٢، ص ٥٣ – ٥٤.

النص المصور:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9594/akbarpaintingmohesh؟/print=1

بعدما انتهى أكبر من تنظيم شؤون ناجور، اتجه إلى باتان في إقليم البنجاب لزيارة ضريح الشيخ فريد سَكَرجَنّج، وكعادته مارس الصيد في الطريق، وعندما كان على حدود مدينة تُلوندي، لكنه كاد أن يموت أثناء صيده لقطيع من الحمير البرية، بسبب العطش. [١]

واللوحة الحالية تصور وصول حملة المياه إلى أكبر ونجاته من الموت عطشاً.

يقول أبو الفضل عن الحادثة: " وعندما اقترب من السهل، ترجل عن حصانه وتابع سيراً على الأقدام. ومن الطلقة الأولى، أصاب حماراً برياً، أما سائر القطيع، ففر هارباً لدى سماعه الطلقة النارية. أمسك ... بسلاحه وهرع مسرعاً على الرمل الحار، وكان معه هؤلاء الصيادون الثلاثة أو الأربعة أنفسهم. وسرعان ما عبر السهل وبلغ القطيع، فراح يقتل الحمير الواحد تلو الآخر بسلاحه. واستمر بذلك حتى اصطاد في ذلك اليوم ثلاثة عشر حماراً برياً. وكان كلما أطلق النار على حمار، تهرب البقية إلى الأمام. وفيما هو كذلك، شعر بالظمأ الشديد، غير أن المياه لم تكن متوفرة. وبما أنه قدر قرر أن يلحق بفريسته سيراً على الأقدام، ظن معاونوه أنه في مكان قريب منهم ولزموا موقعهم. وبعد أن سار سيد العلم كس، عجز معاونوه عن العثور على حملة المياه، كما أنهم لم يعثروا على أي أثر يدل على وجود مياه. وطرأ أمر غريب، وازداد الوهن من شدة الظمأ لدرجة أن جلالته لم يعد قادراً على الكلام. في ذلك الوقت، فيما كان معاونوه يبحثون عن الماء، قاد بعض المرشدين الغامضين حملة المياه إلى موضع ماء في الصحراء اللامحدودة ..." [٢]

الوصف:

حاول الفنان تجسيد عناصر رواية أبو الفضل المكانية والحدثية، حيث صور جانباً من عمائر مدينة تُلوندي في خلفية الصورة في حين رسم بقية مسرح الحدث في الصورة كلها ممثلاً في البرية بتضاريسها الوعرة. ويظهر في وسط الصورة أكبر جالساً على الأرض في حالة إنهاك من شدة العطش، في نفس الوقت الذي ظهر فيه رجاله الذين كانوا يبحثون عنه في تلهف، ويتقدمهم حامل الماء الذي يجرى بسرعة ناحية أكبر. ويظهر من وراء الصخور البادية خلف أكبر عدد من رجاله من خيالة وفيالة وهم يبحثون عنه أيضاً في أرجاء المكان. ولم يفت المصور أن يرسم في يمين وسط الصورة الحمير البرية التي قام أكبر باصطيادها.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات التي سبقت في لوحات أخرى، حيث أمدتنا بنماذج إضافية لبعض العناصر والطرز المعمارية المدنية والدفاعية في هذا العصر. كما يظهر فيها بعض نماذج لملابس هذا العصر وأزياءه، كذلك نماذج لبعض الأسلحة المستخدمة في الصيد.

لوحة (٩٢)

الموضوع: أكبر يشاهد مهارات الصيادين في صيد السمك باليد المجردة، في (٩٧٨هـ/١٥٧١م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كلان، وموني.
المقاسات: **٣٣ × ١٩,٥** سم.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣١ – ٩٣٤.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٣ – ٩٣٤.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 518 – 519.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:85-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [1]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 212, (fig. 44), 85/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٠، ص ٥٦ – ٥٧.

النص المصور:

وصل أكبر إلى باتان وأقام فيها مخيماً، وزار ضريح الشيخ فريد سكرجنج، وأقام هناك عدة أيام مارس فيها عدداً من الأنشطة. من بينها مشاهدة مهارة صيد الأسماك بالأيد المجردة. [2]

واللوحة الحالية تصور مشاهدة أكبر لمهارة أهل المنطقة في صيد الأسماك، يقول أبو الفضل: "... توقف بضعة أيام في تلك المدينة من أجل الإفادة الروحية والجسدية. ولذ له في هذا المكان مشهد صيد الأسماك. فهنا، يغطس الصيادون ويلتقطون الأسماك بأفواههم وأيديهم، كما أنهم يضربونها بأدوات حديدية مستدقة الطرف ويسحبونها من المياه ..." [3]

الوصف:

تمثل الصورة الحالية توضيحاً لنص أبي الفضل عن مشاهدة صيد الأسماك باليد المجردة، حيث يشاهد في خلفية الصورة جانبٌ من سور مدينة باتان وبعض من عمائرها التي تقبع خلفه. يليها في وسط الصورة بين الأشجار التي تملأ الساحة الخارجية يظهر عدد من سكان المدينة ما حولها يمارسون أنشطتهم اليومية من رعي وزراعة وغيرها.

ويظهر في مقدمة الصورة مياه النهر ويلاحظ فيها عدد من الصيادين يمارسون صيد الأسماك بعصا جادة مخصصة لذلك بينما يقوم آخرون منهم بصيده بيدهم المجردة، ويظهر ضفة النهر أكبر واقفاً يمسك بطرف رأس سمكة يمسك بها الصياد الذي قام باصطيادها. ويظهر من وراء أكبر حملة علامات السيادة.

وتوثق هذه الصورة ممارسة صيد الأسماك باليد المجردة كأحد العادات الاجتماعية التي وجدت في الهند في عصر أكبر، كما توثق مراسم خروج أكبر لمثل هذه الأنشطة الترفيهية. كذلك توثق الصور عدداً من العناصر والطرز المعمارية المدنية والدفاعية. كما تقدم نماذج مختلفة من الأزياء الخاصة بالحاكم وغيره من عامة الشعب ممن ظهروا في الصورة.

لوحة مزدوجة: أكبر في ضيافة خان عظيم كوكا في ديبالبور، في (٩٧٨هـ/١٥٧١م). اللوحتان (٩٣)، و (٩٤).

لوحة (٩٣)

الموضوع: أكبر في ضيافة خان عظيم كوكا في ديبالبور، في (٩٧٨هـ/١٥٧١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

---

[1] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9593/akbarpaintingkesavkalan؟/print=1

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٦.

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 526.

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: جكن، وسورداس، مادو.
المقاسات: ٣٢,٤ × ١٨,٦ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:94-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 192, (fig. 13) 94/117.

النص المصور:

بينما كان أكبر في باتان مرض ابنه مراد، وبمجرد تعافي الأخير خرج أكبر عائداً إلى أجرا، وفي طريقه مر على مدينة ديبالبور التي يحكمها واليه خان عظيم، فطلب الأخير من أكبر أن ينال شرف استضافته، فوافق أكبر على ذلك بعد إلحاح ورجاء من خان عظيم. وكان ذلك في (٩٧٨هـ/١٥٧١م). [٢]

والتصويرة الحالية تمثل النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور استضافة خان عظيم لأكبر.

يقول أبو الفضل: " عندما بلغت الرايات ديبالبور، توسل خان عظيم ميرزا كوكا، الذي كان حاكم هذه المحافظة، زيارة الشاهنشاه. فمنحه جلالته مبتغاه، وقام بزيارة المنطقة. بذل خان عظيم كل جهد في تحضير المآدب وتقديم الهدايا. وبما أنه كان يحسن التصرف ويدرك قيمة تقديم الولائم ليس إلا جزءاً صغيراً يمكن للخادم تأديته مقابل ما منح به، كان حريصاً أن يتم ذلك على أكمل وجه للترفيه عن جلالته..." [٣]

الوصف:

صور الفنان مخيم خيمة أكبر الملكية ومجلس بلاطه بعدما قبل رجاء خان عظيم، حيث يشاهد في الصورة أكبر جالساً على عرشه الذي يرتفع عن الأرض بمقدار درجَين بواسطة مصطبتين كبيرة وأخرى صغيرة استقر عليها العرش، وقد فرشت كلتاهما بالسجاد المزركش. كما وضعت على هذه المصاطب مختلف أنواع الآنية ما بين أطباق مختلفة الأحجام وما بين قنينات وكاسات معدنية كبيرة وأباريق. ويلاحظ فوق أكبر مظلة مزركشة ذات شراشف ملونة رفعت على أربعة أعمدة رفيعة. ومن فوقها مظلتان مائلتان على يمين ويسار أكبر، ومن وراء العرش ظهرت الخيمة الملكية الكبيرة.

ويظهر على يسار أكبر حملة علامات السيادة حفاة الأقدام، بينما ظهر على يمينه مُضَيِّفه خان عظيم ويلاحظ أنه يأخذ من أكبر آنية ناولها إياه أكبر. ويظهر خلف خان عظيم أحد كبار رجال البلاط الذي وقف في وقار واحترام.

ويظهر في مقدمة الصورة عدد من رجال أكبر في يمين المقدمة وقد تقدم اثنان منهم ناحية رجال خان عظيم الظاهرين في يسار الصورة وهم يحملون عدداً من الهدايا التي أحضرها سيدهم. ويلاحظ أن المتقدم من رجال أكبر في وسط مقدمة الصورة يحمل في يديه دفتراً، كما يحمل في حزام وسطه

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9526/akbarandazimkhanatpaintingjagan؟/print=1
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٨.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٨.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 528 – 529.

أداة تظهر لأول مرة في التصاوير، وربما كان هذا الشخص كاتباً مسؤولا عن تسلم الهدايا المقدمة إلى البلاط.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن شكل البلاط وهيئته العامة خارج القصور، وما به من مراسم تمثل بعضها في حملة علامات السيادة، ووقوف كل من ظهر فوق مصطبة حرم العرش حافياً. إضافة لبعض مراسم استضافة الولاة لملكهم وتقديمهم الهدايا المختلفة له. كما تظهر فيها نماذج مختلفة لأزياء الحكام والحاشية. كذلك يظهر فيها عدد من الأواني والتحف التي وجدت في ذلك العصر.

لوحة (٩٤)

الموضوع: أكبر في ضيافة خان عظيم كوكا في ديبالبور، في (٩٧٨هـ/١٥٧١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: جكن، وأسير.
المقاسات: ٣٢,٤ × ١٨,٦ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:95-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 191, (fig. 12) 95/117.

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٥٩، ص ١٩٥ – ١٩٦. [٢]

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن تصويرة رقم (٩٣)، وتصور استضافة خان عظيم كوكا لأكبر في ديبالبور، في (٩٧٨هـ/١٥٧١م).

الوصف:

أكمل الفنان في هذ النصف من اللوحة المزدوجة رسم بقية البلاط الملكي الذي بدأه في النصف الأيمن.

ويشاهد في مقدمة الصورة بقية رجال خان عظيم ميرزا كوكا، وقد حملوا بقية الهدايا التي ظهر جزء منها في الصورة السابقة، ويلاحظ من بين الهدايا كرسي ذهبي، وفهد شيتا، وأحصنة جميلة مكسوة بالقماش الفاخر، وقنينات العطور الثمينة، وبعض التحف والأواني الأخرى. ويظهر على باب سياج الخيمة اثنان من الحراس بعصيانهم الرفيعة الطويلة.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9525/akbarandazimkhanatpaintingjagan؟/print=1

[٢] جانب الباحث الصواب في تعيين الموضوع الذي تصوره اللوحة، حيث ذكر أنه: **"أكبر مستقبلاً أخوه بالتبني عبد العظيم خان"**، والصواب هو الموضوع الذي أثبته في المتن عاليه مع التوثيق التاريخي للحدث.

ويظهر في وسط الصورة صف من حاشية أكبر ورجاله وقفوا في احترام، أو ربما كانوا من أعيان تلك المنطقة وكبار ضباطها، ويلاحظ أن أحدهم يحمل صقراً صياداً، بينما حمل آخر أداة موسيقية. كما يلاحظ فوقهم مظلة مائلة مزركشة.

أما خلفية الصورة، فيظهر فيها من خلف سياج المخيم الملكي عددٌ من الأفيال التي حُمل على أحدها هودج مكشوف الجوانب، بينما حمل على آخر صندوق أحمر مستطيل وضعت عليه وسادة سمراء، وربما كان هذا صندوق جلوس كالهودج. ويلاحظ في يمين خلفية الصورة رجلان يعزفان على آلتين موسيقيتين وقد ظهر من أمامهم جزء من راية ثلاثية، ربما كانت راية من رايات الملك أو ربما كانت راية خان عظيم، وربما كانت هذه الأفيال جزءاً من القافلة الملكية، أو ربما كانت من بين الهدايا التي قدمها خان عظيم.

وتوثق هذه الصورة بعض المراسم المرتبطة بالمجالس الملكية عموماً وتلك الخاصة بمراسم استقبال الحكام وتقديم الهدايا لهم خصوصاً، إضافة لما يصاحب ذلك من أنواع الهدايا وطريقة تقديمها. كما توثق جانباً آخر من هيئة الاجتماعات الملكية، وترتيب الحاشية أو الحضور.

كما تقدم الصورة بعض نماذج من أنواع الهدايا التي كانت تقدم للملك. وتوثق عدداً من نماذج أزياء رجال الحاشية والبلاط. ويظهر في الصورة كذلك أمثلة للهوادج المكشوفة الجوانب المحمولة على الفيلة، ومثال للرايات الثلاثية. كما ظهر فيها نموذج لبعض الآلات الموسيقية.

لوحة مزدوجة: بدء بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م). اللوحتان (٩٥)، و (٩٦).

لوحة (٩٥)

الموضوع: بدء بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: تلسي، وبهواني.
المقاسات: ٣٢,٧ × ١٩,٥ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:86)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 259, (fig. 116), 86/117.
- Das: **Mughal masters**, P. 138, Pl. 4.
- محمود: **فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية**، لوحة ١٦، ص ٩٥ – ٩٨.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٤٩.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٤٨، ص ١٠٧ – ١٠٨.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٥٢، ص ٢٢٤ – ٢٢٥.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9536/paintingtulsi؟/print=1

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٨٨، ص ٢٧١ – ٢٧٤. [١]

النص المصور:

بعدما انتهى أكبر من ضيافة ديبالبور؛ انطلق إلى لاهور، ثم تحول إلى منطقة حصار فيروزا، ومنها إلى العاصمة أجرا، غير أنه كان قد رغب في زيارة ضريح الشيخ معين الدين، فاتجه إلى العاصمة عن طريق أجمير ليمر بضريح الشيخ، وحين نزل هناك أكمل ما بدأه منذ نقل زوجاته إلى هذه المدينة من بناء قصر ملكي؛ حيث أمر بإنشاء مبانٍ أخرى، ثم تطور الأمر إلى نشوء مدينة كاملة، سماها فتح أباد واشتهرت باسم فتحبور سيكري، واتخذها عاصمة فيما بعد. وكانت نزوله في (ربيع الأول ٩٧٨هـ/يوليو ١٥٧١م). [٢]

وتمثل هذه التصويرة، النصف الأيمن من لوحة مزدوجة؛ تصور جانباً من عملية بناء مدينة فتح بور سيكرى.

يقول أبو الفضل: " بين الأحداث ... كان تحويل منطقة سيكري التي كانت تابعة لبيانا إلى مدينة عظيمة ... لما وصلت جيوشه إلى هذا المكان، باشر بتنفيذ مشروعه السابق، وأصدر أمراً إلى المسؤولين بإنشاء أبنية فخمة للاستعمال الخاص للشاهنشاه. فأقام جميع الضباط، وكذلك العامة منازل لهم. وتم تسييج المكان بجدار مرتفع، من الحجارة والكلس. وفي غضون وقت قصير، نشأت مدينة عظيمة، فيها قصور ساحرة. وتم هدم بعض المؤسسات الخيرية، كالخانقاوات والمدارس والحمامات؛ وأقيم بازار كبير على الحجارة. وتم إنشاء الحدائق الجميلة في الجوار...أطلق عليها الشاهنشاه اسم فتح أباد، الذي تحول مع الوقت فتحبور." [٣]

الوصف:

حاول المصور رسم عناصر نص أبي الفضل عن مشهد بناء الأبنية الفخمة ومنازل الضباط والعامة وبناء جدار مرتفع حول العمائر الجديدة لتكون مدينة جديدة. ونظراً لأن بناء المدينة بدأ بشكل غير مباشر من فترة نتيجة لزيارات أكبر المتعددة لها وترك زوجاته فيها، فقد نتج عن ذلك بناء عدد من المنازل الملكية التي كانت قائمة عندما صدر أمر أكبر بإنشاء المدينة وبناء جدار حول مبانيها القديمة والجديدة.

ويشاهد في مقدمة الصورة عدد من البنائين والحمالين والحرفيين والمشرفين، حيث يظهر في يمين المقدمة رجل يُعد مادة تثبيت البناء، وآخر يقوم بتعبئتها في وأطباق كبيرة ليحملها الحمالون ويقوموا بنقلها على رؤوسهم إلى البنائين. ويقف بجوارهم مشرف يقوم بتوجيههم، وعلى يسار هذه المجموعة قد عكف اثنان من الحرفيين على لوح حجري مستطيل أو ربما لوح خشبي يقومون بالحفر فيه. وقد رُصت أداوتهم على طول ضفة النهر ويحملون في أيديهم مطارق وأزاميل. ويظهر في يسار المقدمة رجلان معهم ثلاثة أحصنة.

ويظهر في يمين وسط الصورة عدد آخر من العمال والحمالين كالظاهرين في مقدمة الصورة لكن يلاحظ من بين هؤلاء رجلان يقومان بحمل أحجار بناء السور لحملها إلى البنائين الظاهرين في

---

[١] على الرغم من تعيين الباحث للموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة إلا أنه ذكر أنها تصور أيضاً الاحتفال ببناء المدينة، بينما الصواب أنه لم يكن هناك أي احتفال، وتفصيل الحدث وتوثيق ذلك قد أثبته في المتن عاليه.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٨ – ٩٤٠.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٩ – ٩٤٠.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 530 – 531.

خلفية الصورة جالسين فوق السور الذي يقومون بناءه، ويناول هؤلاء البنائين جال يناولونهم حجراً بحجر ليقوموا ببنائها. ويظهر أمام السور فيلان كبيران كسيا زينة مختلفة وسلسلة قوائمهما الأمامية ووقف كل منهما على مصطبة حجرية مرتفعة عن الأرض ورفع كل منهما خرطومه ليلمس خرطوم الآخر. وبينهم تظهر بوابة كبيرة، ربما تكون خاصة بأحد الأبنية الضخمة الخاصة بالملك.

كما يظهر في يسار خلفية الصورة سور يظهر من ورائه جوسق مكشوف الجوانب، جلس فيه رجل ربما يكون أحد كبار المهندسين أو المشرفين، ويلاحظ أنه يخاطب رجلاً وقف أمامه، بينما وعن يساره رجل حمل آنية يقدمها له، بينما وقف آخران في زاوية الفناء ومن خلفهما مبنى ساقية دوارة مرتفعة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن علميات الإنشاء والتعمير من ذلك العصر، حيث يظهر فيها جانب من فرق العمل من مشرفين أو مهندسين، وبنائين ونجارين وعمال وحمالين. إضافة لأدوات البناء المختلفة من أزاميل ومطارق وأواني حمل مادة التثبيت وفؤوس تقليب هذه المادة وخلطها، إضافة لطريقة التقليب وطريقة حملها. كذلك ظهر فيها بعض مواد البناء من أحجار وأخشاب وغيرها.

كما عكست بعض العناصر المعمارية وطرزها مما كان موجوداً في هذا العصر. كما قدمت نماذج مختلفة من الأزياء وبخاصة التي ارتداها الحمالين والعمال. وربما دل ظهور الفيلة بهذه الطريقة البادية في الصورة على مراسم معينة رافقت عملية بناء هذه المدينة.

لوحة (٩٦)

الموضوع: بدء بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٨هـ/١٥٧١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)

المصور: تلسي، وبندي جهره، ومادو خورد.

المقاسات: ٣٢,٧ × ١٩,٥ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:91-1896.IS)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 212, (fig. 45), 91/117.

- Verma: **Mughal painters and their work**, P. 387, Pl. IX.

- محمود: **فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية**، لوحة ١٩، ص ٩٩ – ١٠٢.

- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٤٠.

-القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٤٩، ص ١٠٩ – ١١٠.

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن تصويرة رقم (٩٥)، وتصور جانباً آخر من عملية بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م).

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9531/akbarpaintingtulsi؟/print=1

الوصف:

يصور الرسام في هذه اللوحة جانباً من عمليات بناء مدينة فتح بور سيكري، حيث صور مسرح الحدث ممثلاً في جانب من ثلاثة أبنية كبيرة من المدينة الناشئة، يشقها شارع من مؤخرة الصورة إلى مقدمتها، كما صور عدد كبير من المشرفين والعمال والحرفيين والحمالين رجالاً ونساءً يقومون ببنائها، ويظهر على هذ بناء الأبنية أنها في مرحلتها النهائية التجميلية التزينية.

ويظهر أكبر في خلفية الصورة وهو يشرف على عملية البناء حيث نظر إلى اثنين من البنائين يعملون على درج المبنى المقابل له، ويظهرمن ورائه حملة علامات السيادة، ويلاحظ على جانبي الشارع صف من المرافقين لأكبر الذين وقفوا في احترام، وربما كانوا من كبار الضباط أو رجال الحاشية عموماً، ويلاحظ أن اثنين منهما قد حملا صقراً صياداً. ويلاحظ بين هؤلاء رجلٌ وقف في وسط الطريق وقد أمسك دفتراً في إحدى يديه، وهو ينظر إلى أكبر. وربما يكون أحد المهندسين الكبار المسؤولين عن عملية البناء.

ويظهر في يسار وسط الصورة مبنىً أُسند إلى سور المبنى سقالة رفعت على عدد من الاعمدة الخشبية استخدمها الحمالون في الصعود والنزول أثناء نقل مادة البناء على رؤوسهم إلى سطح المبنى حيث يقوم البنائين بعملهم. بينما وقف اثنان من الحمالين داخل ساحته حاملين فوق رؤوسهم أحجار البناء

ويظهر بين السقالة وسور المبنى في يسار الصورة رجل يقف وسط مادة تثبيت أحجار البناء ويقوم بالتعبئة منها في وعاء النقل الذي حمله أحد الحمالين بين يديه. ويظهر على يسار مادة التثبيت امرأتان بزي إسلامي، أمسكت أحداهما بأداة تشبه المطرقة وتفتت به مادة ربما تستخدم في عمل عجينة التثبيت، بينما تقوم الأخرى بنخل مادة بيضاء في منخل بين يديها، وربما كانت هذه المادة داخلة في إعداد عجينة التثبيت أيضاً. وربما يؤكد ذلك ثوران حُمل على ظهر أحدهما مادة البناء البيضاء ويظهران في يسار مقدمة الصورة. ويلاحظ بجوار عجينة البناء من ناحية مقدمة الصورة وعاءٌ خشبيٌ مربعٌ له ذراعين ممتدان من الناحيتين، ربما يستخدم في حمل مواد البناء من قبل العمال.

ويظهر في يمين مقدمة الصورة عدد من النجارين عكفوا يعملون على عدد من ألواح الخشب، وهم يمسكون في أيديهم أدوات مختلفة ما بين أزاميل ومطارقاً كبيرة وأخرى صغيرة. ويلاحظ امتلاء الموقع بعدد كبير من الحراس والمشرفين الذين يمكن تمييزهم من خلال العصا السمراء الرفيعة التي حملوها في أيديهم لتحفيز العمال ودفعهم للعمل.

وتوثق هذه الصورة جانباً من عملية الإنشاء والتعمير في مرحلة من مراحلها التي يمكن اعتبارها بالنهائية أو الأخيرة في عملية البناء من خلال فريق البناء الظاهر فيها، من مشرفين أو مهندسين، ونجارين، ونحاتين، وعمال وحمالين، إضافة لما توثقه من مشاركة النساء في عملية البناء. وما استخدموه من أدوات البناء من أزاميل ومطارق مختلفة الأحجام والأشكال، وفؤوس وأوعية نقل مواد البناء ومسامير تثبيت كبيرة الحجم، والحيوانات التي اعتمد عليها في عملية البناء ودورها. فضلاً عن نماذج الأزياء المميزة الخاصة ببعض أفارد فريق البناء من رجال ونساء، مضافاً إليها نماذج الأزياء الأخرى في الصورة لأفراد الحاشية المرافقين لأكبر وأكبر نفسه.

كما وثقت الصورة عدد من العناصر والطرز المعمارية لجانب من العمارة المدنية في ذلك العصر. كما ظهر فيها جانب من مراسم موكب أكبر في مثل هذه الزيارات الميدانية لمتابعة الأعمال.

<u>لوحة مزدوجة:</u> محاولة اغتيال خان كالان أثناء غزو الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م). اللوحتان (٩٧)، و (٩٨).

لوحة (٩٧)

الموضوع: محاولة اغتيال خان كالان أثناء غزو الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكينا، وكيسو خورد.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:87-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 256, (fig. 111), 87/117.

النص المصور:

كانت الججرات مملكة مستقلة مستقرة يحكمها السلطان محمود ججراتي، لكن أعاونه تآمروا عليه وقتلوه. من بعدها انقسمت الججرات إلى مجموعة من الإمارات المتحاربة، وتحولت إلى مملكة من الفوضى، وصارت ملجأ يؤوي المتمردين على أكبر، أو مهرب يهربون إليه كلما أوشك أكبر القضاء عليهم. فانتظر أكبر الظروف المناسبة لغزوها؛ وبمجرد نجاحه في القضاء على المتمردين داخل مملكته، خرج من فوره لغزوها. وبعد خروج الجيش أرسل خان كالان على رأس قوة استطلاع إلى داخل الججرات. وذلك في (ربيع الثاني ٩٧٩هـ/ أغسطس ١٥٧٢م) [٢]. وفي الطريق توقفوا لبعض الوقت في بلدة بهادراجان قرب سيروهي، التي أرسل حاكمها الراجبوتي وفداً لإعلان الطاعة ظاهرياً، وعندما كانوا يؤدون الاحترام فرداً فرداً لخان كالان؛ أخرج أحدهم خنجراً وطعنه به، لكنه لم يمت وقضى حراسه على بعضهم وهرب آخرون. [٣]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور محاولة اغتيال خان كالان أثناء غزو الججرات.

يقول أبو الفضل: " لجأ راي مان سينغ ديهورا، قائد سيروهي، إلى المكر والخديعة، فأرسل بعض المحاربين مبعوثين لإعلان الطاعة. عندما قدموا الاحترام إلى خان كالان، كان يدعو كل واحد منهم أمامه. ووفقاً للعادات الهندية كان يمنحه مقلاة Pan ويصرفه. وكان من بين أولئك الرجال رجل جريء دفعه غضبه إلى طعن الخان كالان بخنجره فأصابه بين عظم الترقوة مسببا له جرحاً بليغاً على بعض بضع شعيرات أسفل لوح الكتف. وعلى الأثر جرى أحد الخدام واسمه بهادور توورباتي خلف الراجبوت إلى أن أمسكه وطرحه أرضاً. وبسرعة تقدم صديق خان ومحمد قولي خان من القاتل وانهالا عليه ضرباً حتى قتلاه من فورهم، فيما تفرق الراجبوت الآخرون المشاركون في هذه الحادثة." [٤]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9535/khankilanpaintingmiskina؟/print=1
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٤٤ – ٩٤٧.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١ – ١٢.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P.6– 7.

الوصف:

حاول المصور شرح نص أبي الفضل عن اعتداء الراجبوت وتصوير بعض عناصره، حيث رسم مسرح الحدث في البرية القريبة من بلدة بهادراجان التي ظهرت بعض أبنيتها في خلفية الصورة من بعيد. ورسم أيضاً جانباً من قافلة الجيش المغولي، حيث صور عدداً كبيراً من الرجال مع حيوانات القافلة المختلفة من أفيال وجمال وأحصنة، ويلاحظ على هؤلاء الرجال حالة من الهرج والقلق وهم ينظرون إلى يسار الصورة ناحية مخيم خان كالان الذي سيظهر في الصورة التالية التي تمثل النصف الأيسر.

ويشاهد في يسار وسط الصورة الحالية عدد من الحراس وقد شهر أحدهم سيفه وأمسك أحد مبعوثي راي مان سينغ من وشاح رقبته، وقف من حول هذا الرجل عدد آخر من مبعوثي الراي. وقريباً منهم أمسك حارس آخر بأحد الرجال من كتفه وقد بدى على الأخير الاندهاش.

ويمكن من خلال هذه الصورة دراسة بعض الجوانب الخاصة بهيئة قافلة الجيش المغولي في حالة التنقل والحيوانات المستخدمة في ذلك وهيئتها. كما يمكن من خلالها توثيق بعض من أزياء هذا العصر.

لوحة (٩٨)

الموضوع: محاولة اغتيال خان كالان أثناء غزو الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكينا، سرون.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-88:2)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 249, (fig. 100), 88/117.

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن تصويرة رقم (٩٧)، وتصور محاولة اغتيال خان كالان قائد طليعة الجيش المغولي أثناء غزو الججرات، على يد أحد الراجبوت. في (٩٧٩هـ/١٥٧١م).

الوصف:

قام المصور في هذا النصف الأيسر من اللوحة المزدوجة بمحاولة توضيح نص أبي الفضل عن اعتداء الراجبوتي على خان كالان من خلال إعطاءه بعداً مرئياً يتضمن عناصر النص.

ويشاهد في يسار وسط الصورة خان كالان ملقىً على بساط مجلسه متكئاً على وسادة مجلسه، ومن ورائه حامل المذبة ومن حوله بقية رجاله الذين يقوم بعضهم بمهاجمة الراجبوت مبعوثي راي

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9534/khanikilanpaintingmiskina؟/print=1

مان سينغ وقتلهم خنقاً وطعناً. ويظهر في مقدمة الصورة محاولة أحد الراجبوت الفرار لكن سيف أحد رجال خان كالان أدركه ليقتله.

ويظهر في مؤخرة الصورة بعض خيام معسكر خان كالان بمظلاته المائلة المزركشة، ويلاحظ أن مجلس خان كالان وضع على مصطبة فُرشت بالسجاد المزركش ومن فوقه مظلة تشبه رأس الخيمة. ويظهر من بين خيام المعسكر في يسار خلفية الصورة امرأتان، ربما كن من خدم الحريم المرافقين لخان كالان.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن هيئة مجالس كبار الضباط وخيام معسكراتهم ورسوم هذه المجالس. كما تقدم نماذج إضافية لبعض الأزياء وأغطية الرؤوس، كما يظهر فيها بعض الحيوانات المرتبطة بحمل متاع المخيمات ولوازمها.

لوحة مزدوجة: انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا. في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م). اللوحتان (٩٩)، و (١٠٠).

لوحة (٩٩)

الموضوع: انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا. في٩٧٩ (هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، وبابو نقاش.
المقاسات: ٣١,٨ × ١٨,٨ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:106-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 225, (fig. 63), 106/117.
- Beach: **Early Mughal painting**, P. 127, Pl. 87.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٤٤، ص ١٠٧ – ١٠٨.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٨.

النص المصور:

في(٩٧٩هـ/١٥٧٢م) أدرك أكبر طليعة جيشه بعد أن وصلته أخبار محاولة اغتيال خان كالان، ثم أرسل قوة تأديبية ضد حاكم سيروهي، وتقدم بعدها إلى باتان التي سلمها حاكمها طوعاً. وعندما وصل إلى جوتانا علم أن أعيان ووجهاء الججرات في أحمد أباد قد قرروا الدخول في طاعته وأعلنوا ولائهم. وتوجه بعد تنظيم شؤون أحمد أباد وتدعيم سلطانه عليها إلى بارودا، حيث لم يبق إلا أعداءه من المرزاوات؛ شقيقه محمد حسين ميرزا في كامبانير، إبراهيم حسين ميرزا في بارودا، فتوجه بنفسه للقضاء على الأخير في الوقت الذي أرسل فيه قوة للقضاء على الأول. ونجح في تتبع إبراهيم ميرزا

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9461/battleofsarnalingujaratpaintinglal؟/print=1

وأدركه في سارنال حيث دارت معركة خاطفة هزم فيها إبراهيم ميرزا، وفر هارباً لينضم إلى المتمردين في إيدار، وعاد أكبر وخيم في سارنال. [1]

والتصويرة الحالية تمثل النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانب من معركة سارنال التي شارك فيها أكبر بنفسه ضد إبراهيم حسين ميرزا.

يقول أبو الفضل عن هذه المعركة: " لم يبلغ إبراهيم حسين ميرزا بلدة سارنال إلا بعد مضي بعض الوقت ... عندما رأى غبار جيش الملك تعبر النهر ... قرر البدء بالتحضير لخوض غمار الحرب وخرج من البلدة واستقر في منطقة مرتفعة؟ عندما عبر جلالة الملك النهر، وجد الضفة وعرة جداً، أزاح الأبطال المخلصون الشجعان الحذر جانباً. دخل البعض منهم الأرض الوعرة وتمكنوا من عبورها بنجاح. وصل سيد الأرض وعدد من أتباعه المقربين إلى بوابة بلدة سارنال المواجهة للنهر، فحاول بعض المتجرئين التصدي لهم ... وبدأ المحاربون الأشداء الذين تفرقوا في المنحدر ينسلون من كل حدب ويهاجمون الأعداء ... نظراً لوعورة الأرض وللأعشاب الشائكة ... تقدم بطيئاً عبر الدروب الضيقة ... فر الأعداء تائهين، فلحق بهم المحاربون وقتلوا أعداداً كبيرة منهم ...." [2]

الوصف:

رسم المصور مسرح الحدث ممثلاً في أرض وعرة التضاريس غير مستوية وصور في خلفيتها جانب من النهر الذي ذكر أبو الفضل أن بوابة بلدة سارنال أمامها، والتي ستظهر اللوحة التالية التي تمثل النصف الأيسر المقابل لهذه الصورة.

كما رسم طليعة القوات التي عبرت النهر مع أكبر قد تفرقوا في هذه الأرض الوعرة المليئة بالأعشاب الشائكة وبدأوا في مهاجمة الأعداء يتوسطهم أكبر الذي ظهر في وسط الصورة الحالية على فرسه المدرع ممسكاً رمحاً طويلاً. ويلاحظ في حالة الاشتباك هذه عدم ظهور حملة علامات السيادة الذين يرافقون أكبر دائماً في حالات السلم أو غير الاشتباك بشكل عام.

وتوثق هذه الصورة بعض جوانب تقدمت في لوحات أخرى عن الجيش والنظام الحربي، من هيئة الفرسان وأسلحتهم ووسائل حمايتهم الشخصية هم وأحصنتهم. كما تقدم لمحة عن جانب من مراسم مشاركة أكبر في عمليات القتال من خلال عدم ظهور حملة علامات السيادة.

لوحة (١٠٠)

الموضوع: انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا. في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م)
(النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، وسانوله.
المقاسات: ٣٠,٦ × ١٩,٧ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:107)

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١ – ٢٣.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P .6 – 21.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢١ – ٢٣.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P.20 – 21.

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت.[١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 225, (fig. 62), 107/117.

- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٤٣، ص ١٠٦ – ١٠٧.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٤٩، ص ٤١٦ – ٤١٧.

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن تصويرة رقم (٩٩)، انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا، أثناء غزو الججرات، في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م).

الوصف:

أكمل المصور في هذه الصورة تصوير نفس المشهد الذي بدأ في الصورة السابقة والخاص بجانب من معركة سارنال التي انتهت بانتصار أكبر على إبراهيم حسين ميرزا وفرار الأخير.

وقد زاد على مسرح الحدث في الصورة الحالية رسمه لجانب من بلدة سارنال في خلفيتها، حيث رسم جزءً من سورها الذي بدت من ورائه بعض أبنيتها.

ويظهر في وسط ومقدمة الصورة قوات إبراهيم ميرزا تتقدم لمواجهة أكبر وقواته التي ظهرت في الصورة السابقة.

وتتكامل هذه الصورة مع الصورة السابقة فيما يظهر فيها من معلومات عن الجيش والنظام الحربي. ويزيد في الحالية ما تقدمه من بعض المعلومات الخاصة ببعض العناصر المعمارية والطرز المدنية والدفاعية التي كانت في عصر أكبر.

وقد ذكر أبو الفضل حكاية ذلك إذ يقول: " بعد ترتيب قواته تقدم خان عظيم نحو نهروالا المعروفة بباتان ... بلغ الجيش مشارف باتان فترك العدو الحصار وهاجم الجيش المظفر... عندما اقترب الجيشان أحدهما من الآخر، هاجم جناح الأعداء الأيسر جناح الجيش الملكي الأيمن وطاردوا معظم رجال قطب الدين، إلا أن هذا الأخير حافظ على مركزه ببسالة مع عدد قليل من أتباعه وأظهر شجاعة كبيرة ... وهاجمت فيلة نوارنج خان الهائجة خيالاً من جيش العدو وسحقته، عندئذٍ قام جيش العدو بمطاردة الجيش الملكي. إلا أن جيش الاحتياط لم يتمكن من الصمود ... ظن المتمردون أنهم حققوا النصر واهتموا بجمع الغنائم ... وفي حين انشغلوا في جمع الغنائم، هجم قطب خان من الخلف. وبمعونة من الله تمكن من تحقيق نصر كبير وإلحاق الهزيمة التامة بالأعداء. طرد عظيم خان وأبطال جبهة الجيش الملكي الوسطى الأفغان الأشرار واهتموا بأمر جبهة الأعداء الوسطى التي كانت تتقدم لمواجهة قطب الدين ... تمكن الجيش المظفر من تحقيق نصر رائع. وقف خان عظيم مع رجاله على قمة الجبل وأخذوا يهللون فرحاً بنصرهم. في ذلك الوقت ظهر المرزاوات الذين تمكنوا من الجناح الأيسر بعد معركة

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9453/battleofsarnalingujaratpaintinglal؟/print=1

طويلة ولاحقوهم مسافة تزيد على أربعة أميال ... وعندما اقترب الميرزاوات أكثر ورأوا عظمة الجيش الملكي ... ارتأوا أن الانخراط في المعركة لن يكون أمراً مناسباً .... ولوا مدبرين" [١]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل وإعطاءه بعداً مرئياً من خلال تصوير عناصره وإضفاء حالة الضراوة والشراسة التي تلاحظ في كلام أبي الفضل عن المعركة.

ويشاهد في خلفية الصورة جانب من فرقة النقرزان العسكرية المرافقة للجيش المغولي وبجوارها حملة الرايات المغولية، ومن ورائهم تراكيب صخرية يظهر على يسارها جانب من نهر يلاحظ قريباً من ضفته جانب من سور وعمائر لمدينة ما، ربما كانت مدينة باتان.

أما ساحة المعركة فقد رسم الفنان جزء منها في وسط الصورة ومقدمتها مخصصاً الصورة الحالية لتصوير الجيش المغولي فقط بفرقه العسكرية المختلفة التي تشارك في هذه المعركة من فيالة وخيالة حمل جنود الذين يمتطونها مختلف أنواع الأسلحة من رماح وسهام وسيوف وغيرها.

وتوثق هذه الصورة بعض من جانب الجيش والنظام الحربي في دولة مغول الهند من خلال ما ظهر فيها من فرق الجيش المختلفة من حملة الرايات المغولية وفرقة النقرزان وفرق الخيالة والفيالة بأسلحتهم المختلفة ودروعهم ووسائل حماياتهم الأخرى. كما توثق جانباً من بعض الطرز والعناصر المعمارية من خلال ما ظهر فيها من عمائر.

لوحة (١٠٢)

الموضوع: هزيمة المتمرد محمد حسين ميرزا في معركة باتان، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، ومني.
المقاسات: **٣٢,٥** × ٢٠,٧ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:109-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 244, (fig. 91), 109/117.

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٥٣، ص ١٧٧ – ١٧٨.
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٩، ص ٢٠٣. [٣]

النص المصور:

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٣١ – ٣٤.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P .33 – 35.

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9442/qutbaddinkhanandpaintinglal؟/print=1

[٣] جانب الباحثة الصواب في ترتيب اللوحة في سياقها التاريخية الصحيح بين اللوحات التي تناولت المعارك بين أكبر والمرزاوات المتمردين في بحثها؛ حيث إنها أعطتها الرقم (٩) تالية بذلك اللوحة رقم (٨) التي هي أصلاً تالية لها من ناحية تسلسل الأحداث التاريخية، ومن ثم فالصواب هو أن تكون سابقة للوحة (٨).

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن تصويرة رقم (١٠١)، وتكمل معها تصوير جانب من المعركة الطاحنة في باتان بين المغول بقيادة خان عظيم والمتمردين بقيادة محمد حسين ميرزا وشرخان فولادي. في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م).

الوصف:

رسم الفنان في هذه الصورة بقية مشهد المعركة الذي بدأ تصويره في الصورة السابقة، وقد صور جانب آخر من مدينة باتان في يمين خلفية الصورة، وعلى يسارها جانب من النهر وضفته يليه بعض التراكيب الصخرية التي وقف قريباً منها فرقة الموسيقى العسكرية الخاصة بجيش المتمردين.

ويظهر جانب من ساحة المعركة في وسط ومقدمة الصورة، احتل يمينها الجيش المغولي المندفع بقوة نحو جيش الميرزا المندفع بشراسة ويظهر في يسار الصورة. ويلاحظ في أقصى مقدمة الصورة موت وفرار عدد من جنود جيش الميرزا.

وتتكامل الجوانب الحضارية الواردة في هذه الصورة مع نفس الجوانب الظاهرة في الصورة السابقة والممثلة في الجيش والنظام الحربي وبعض العناصر والطرز المعمارية من عصر أكبر. حيث يظهر في الصورة جانب من فرق الجيش وأسلحتها وهيئاتها المختلفة من خيالة وفيالة إضافة لفرقة الموسيقى العسكرية لجيش المتمردين والتي ظهر فيها آلات أخرى زيادة على طبل النقرزان الذي حمل هنا على فيل. يضاف إلى ذلك نماذج الأسلحة المختلفة والدروع والتروس. كذلك عكست عمائر مدينة باتان بعض العناصر والطرز المعمارية الخاصة بتلك الفترة أو وجدت فيها.

لوحة (١٠٣)

الموضوع: أكبر يدخل مدينة سورات منتصراً، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: فرُخ بيج.
المقاسات: ٣١,٩ × ١٩,١.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:117-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 226, (fig. 64), 117/117.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 116, Pl. 126.
- Das: **Mughal masters**, P. 98, Pl. 2.
- البحيري: **تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٥، ص ١٤٦.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٧٤، ص ١٥٣ – ١٥٦. [٢]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9411/akbarpaintingfarrukhbeg؟/print=1

[٢] وقعت الباحثة في خطأ جوهري؛ حيث اعتمدت على لوحة غير أصلية مقلدة عن اللوحة الأصلية من مخطوطة أكبر نامه، واللوحة الأصلية الصحيحة هي المثبتة في كتالوج الرسالة الحالية. وبعد الرجوع إلى المرجع الذي أشارت أنها استقتها منه تبين أنها إحالة غير صحيحة حيث إن المرجع قد اعتمد على اللوحة الأصلية بينما هي استقتها من على الانترنت. وبعد البحث عن أصل اللوحة التي اعتمدت عليها؛ تبين أنها لوحة مقلدة لرسام معاصر حديث، وأنها واحدة من بين عدد من اللوحات المقلدة عن اللوحات الأصلية من مخطوط أكبر نامه، وأن هذا الفنان قد رسمها على سبيل استعراض موهبته الفنية وعرضها للبيع على الانترنت حيث عثرت عليها الباحثة وأثبتتها في كتالوج رسالتها على انها

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٦٥، ص ١٣٣ – ١٣٤،[1]
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١١.
- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ٨، ص ٢٠٣. [2]

النص المصور:

كان حصن سورات الملجأ الأقوى والأخير لمن بقي من متمردي الججرات، لإدراك أكبر ذلك قرر تولى أمر السيطرة على هذا الحصن بنفسه، وخوفاً من أن يطول أمر الحصن إذا سلم أمره إلى قائد من قواده [3]. وعندما وصل إلى الحصن بدأ حصاره ووزع المهام، ولم يمض غير شهر وسبعة عشر يوماً حتى طلب المحاصرون الصلح والعفو، فقبل أكبر اعتذاراتهم وعفا عنهم. وبعد تسليم الحصن قرر أكبر أخذ جولة فيه. وكان ذلك في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م). [4]

وتصور هذه اللوحة موكب أكبر أثناء دخوله حصن سورات منتصراً، يقول أبو الفضل: " ... في اليوم التالي، قام جلالته بجولة استطلاعية على الحصن ..." [5]

الوصف:

رسم الفنان في هذه الصورة جانباً من موكب أكبر أثناء توجهه للقيام بجولة داخل حصن سورت بعد الاستيلاء عليه. ويشاهد في خلفية الصورة جانب من سور الحصن الذي تفتح فيه بوبة يكتنفها برجان، ويظهر فوقها وعلى بقية السور عدد من الرجال بعضهم بشرتهم سمراء، وربما كانوا من الأحباش الذين ورد ذكرهم في ثنايا حديث أبي الفضل عن غزو الججرات. ويظهر أنهم وقفوا لمشاهدة موكب أكبر.

ويشاهد في وسط الصورة أكبر على فرسه ومن ورائه اثنين من حملة علامات السيادة يليهم فارس وخلفه عدد من الرجال، ويظهر بعيداً خلفهم مقدمة موكب أكبر من مشاة وفرسانٍ على جمالهم يحملون رماحاً بها أعلام. ويتقدم موكب أكبر أربعة رجال، حمل أحدهم كتاباً في يده بينما حمل آخر

نسخة فوتوغرافية عن اللوحة الأصلية. هذا على الرغم من أن نظرة مبدئية لهذه اللوحة المقلدة وخصائصها الفنية تبين بوضوح أنه يستحيل أن تنتمي للمدرسة المغولية الهندية فضلاً عن مخطوط أكبر نامه.

[1] وقعت الباحثة في نفس الخطأ الذي وقعت فيه الباحثة صاحبة رسالة: " **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**" حيث وقعت الباحثة في خطأ جوهري باعتمادها على لوحة غير أصلية مقلدة عن اللوحة الأصلية من مخطوطة أكبر نامه، وقام بتقليدها فنان معاصر إضافة لعدد كبير من لوحات أكبر نامه المحفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت. واللوحة الأصلية الصحيحة هي المثبتة في كتالوج رسالتي

[2] كررت الباحثة الخطأ نفسه الذي سبق ووقعت فيه في رسالتها عن: " **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية** " حيث وقعت الباحثة في خطأ جوهري باعتمادها على لوحة غير أصلية مقلدة عن اللوحة الأصلية من مخطوطة أكبر نامه، وقام بتقليدها فنان معاصر إضافة لعدد كبير من لوحات أكبر نامه المحفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت. واللوحة الأصلية الصحيحة هي المثبتة في كتالوج رسالتي. يضاف إلى ذلك أنها جانبها الصواب في ترتيب في سياقها التاريخية الصحيح بين اللوحات التي تناولت المعارك بين أكبر والمرزاوات المتمردين؛ حيث إنها أخذت الرقم (٨) سابقة بذلك اللوحة رقم (٩) التي تسبقها أصلاً من ناحية تسلسل الأحداث التاريخية، ومن ثم فالصواب هو أن تكون تالية للوحة (٩).

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٥ – ٢٧.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 24 – 27.

[4] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٣٧ – ٣٨.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 39 – 40.

[5] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٣٨.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 40.

آلة موسيقية رقص على أنغامها الرجلان الآخران اللذان ارتديا زياً مميزاً وأمسكا سيفاً من نوع خاص وترساً. وفوقهم مباشرة وقف عدد من أعيان الحصن يستقبلون أكبر ويرحبوا به.

وعلى الجانب الآخر من الطريق على يمين موكب أكبر في يسار مقدمة الصورة اصطف عدد من الرجال في ثلاثة صفوف ووقف في الصف الأول أربعة فرسان حمل أحدهم ما يشبه كتاب، وبجوارهم رجلان حمل أحدهم ما يشبه القوس في جراب خاص به والآخر حمل بندقية في غلافها.

وتوثق هذه الصورة بعض الطرز والعناصر المعمارية الدفاعية والمدنية والتي يبدو عليها الاختلاف والتميز عما سبق من عناصر وطرز في اللوحات السابقة. إضافة لما تعكسه من مراسم المواكب الملكية واستقبالاتها وما يصحبها من احتفالات في مثل هذه المناسبات المتعلقة بالنصر. كذلك ظهر في هذه اللوحة كثير من نماذج الأزياء والأغطية المختلفة التي لم تظهر في اللوحات السابقة. والتي ربما تعكس ثقافة هذه المنطقة.

لوحة مزدوجة: هزيمة المتمرد محمد حسين ميرزا وحلفاءه في معركة باتان، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م). اللوحتان (١٠٤)، و (١٠٥).

لوحة (١٠٤)

الموضوع: هزيمة المتمرد إبراهيم حسين ميرزا وأسره، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م). (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: تلسي كلان، وبنواري.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-2:104)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 243, (fig. 90), 104/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢٠، ص ٣٧٧.

النص المصور:

بعد هزيمة إبراهيم ميرزا سابقاً في سارنال وفراره، دفعه تهوره إلى التوجه لمهاجمة العاصمة أجرا، مستغلاً وجود أكبر على رأس غزوة الججرات، لما علم أكبر بذلك أمر باعتراضه؛ فتصدت له قوة مغولية بالقرب من قرية كاهنتوني في ناجور، وبعد اشتباكات دامت إلى الليل انهزم أمامها، في حين لم تتبعه هذه القوة مكتفية بصده.[٢]

وصلت أثناء ذلك أخبار سيطرة أكبر الكاملة على الججرات، فاضطر إبراهيم حسين إلى التوجه للبنجاب، مستغلاً انشغال القوات فيها بحصار حصن نجركوت، غير أن هذا الحصن كان على وشك

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9465/mirzaibrahimhusainpaintingtulsikalan؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٤ – ٤٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 49 – 51

السقوط وطلب حاكمه الصلح، فقبل ضباط القوة المغولية الصلح بشروط ليتفرغوا لمواجهة إبراهيم حسين ميرزا الذي لم يكن يتوقع ذلك وكان متوجهاً إلى الملتان. توجهت القوة المغولية بقيادة خان جهان خلفه دون أي أمتعة حتى تستطيع اللحاق به، الأمر الذي مكنهم من مفاجأة قواته في الوقت الذي كان فيه خارج معسكره بعيداً عن جنده، ويعد اشتباكات دامية هزم شر هزيمة، وفر مصاباً غير أنه أسر. ثم مات في الأسر. وكان ذلك بالقرب من تالامبا التابعة لمقاطعة الملتان، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م). [١]

تمثل هذه الصورة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، تصور هزيمة المتمرد إبراهيم حسين ميرزا في تالامبا بالقرب من الملتان، ويقابلها النصف الأيسر اللوحة التالية رقم (١٠٣).

يقول أبو الفضل: " ... في ذلك اليوم خرج إبراهيم حسين مع عدد من الرجال للصيد. وبدأ الرجال مسيرتهم وفقاً لهذا التدبير. عندما سمع مسعود حسين بخبر اقتراب الجيش الملكي بدأ التحضير للمعركة وأرسل رجلاً لاستدعاء الميرزا الذي ما إن سمع بالخبر حتى عاد مسرع الخطى. وبعد أن أجرى بعض الترتيبات على جيشه انطلق للمشاركة في المعركة. هاجم الميرزا الجناح الأيمن ومقدمة الجيش الملكي، وبفضل العناية السماوية هب نسيم النصر ... المعركة التي شهدت القبض على مسعود حسين ميرزا وقتل عددٌ من المتمردين المهزومين ... انطلق إبراهيم حسين مسرعاً ... وعندما وصل إلى مقاطعة ملتان، اعترضه الدراويش وأوقفوا تقدمه. تمنى في ذلك الوقت لو يخرج من القتال الذي سبب وفاة بعض مرافقيه وإصابته. على إثر هذه الإصابة لجأ إلى منزل أحد الدراويش ... فألقي القبض عليه ..." [٢]

الوصف:

تحتل رواية أبي الفضل الكاملة عن الحدث ما يقارب الصفحتين، لكن الرسام اختار أن يرسم منها مشهد بداية الاشتباك مع تضمين اللوحة بعض عناصر الرواية، حيث أضاف إليها مشهد ذهاب إبراهيم حسين ميرزا للصيد، مع تصوير جانب من عمائر مدينة تالامبا التي ورد ذكرها في الرواية. كما حرص على رسم بعض العناصر في رسم المعركة توحي بضراوتها وتداخل مواقع القوات أثناء الاشتباك.

ويشاهد في خلفية الصورة جانب من سور مدينة تالامبا وبعض أبنيتها من خلفه، وفوق السور ظهر عدد من الرجال يراقبون المعركة، بينما خرج من بوابتها فارسان ليلتحقوا بالقوات الأخرى المندفعة نحو القتال ضد قوات الميرزا. ويلاحظ أن القوات لا تسير في اتجاه واحد أو متضاد وإنما متداخلة في شكل يوحي بأن قوات المغول قد أحاطت بقوات الميرزا الظاهرة في الصورة. ويلاحظ في يمين وسط الصورة جمل حُمل عليه طبل النقرزان، ويظهر في يمين مقدمة الصورة راية جيش يحملها أحد الفرسان خلفه على حصانه.

ويظهر في هذه الصورة بعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي من خلال فرقة الخيالة الفرسان وما تستخدمه من أسلحة مثل الرماح الطويلة والسيوف والنشاب ووسائل حماية كالدروع، الملبوسة والمحمولة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٥ – ٤٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 51 – 53.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٨ – ٤٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 53.

لوحة (١٠٥)

الموضوع: هزيمة المتمرد إبراهيم حسين ميرزا وأسره، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيمكران.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:105-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 243, (fig. 89), 105/117.

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن تصويرة رقم (١٠٤)، وتكمل معها تصوير المعركة الخاطفة التي هزم فيها ميرزا إبراهيم حسين بالقرب من تالامبا في مقاطعة الملتان. في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م).

الوصف:

يصور الفنان في هذه الصورة مشهداً متصلاً بالمشهد السابق لكنه مختلف عنه، غير أنه ضمنه عناصر من النص، حيث صور في خلفية الصورة إبراهيم ميرزا وهو يصطاد، وقريباً منه ظهر جانب من سور مدينة وعمائرها وربما كانت مدينة تالامبا. والتي صورها في الصورة السابقة في يمين خلفية الصورة. وفي بقية الصورة تظهر طليعة قوات المغول في يمين الصورة ومقدمتها، بينما ظهرت قوات الميرزا في يسار الصورة وخلفيتها.

ويلاحظ أن المصور لم يكن حريصاً على ترتيب عناصر الصورة وفقاً لترتيب نص أبي الفضل، حيث إن أبا الفضل ذكر أن القتال لم يبدأ إلا بعد عودة الميرزا من الصيد بعد أن علم باقتراب قوات المغول. وهنا في هذه الصورة رسم فنان الميرزا وهو يصطاد في نفس الوقت الذي بدأ فيه الاشتباك.

ويمكن من خلال هذه الصورة توثيق بعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي من خلال نماذج الفرسان الخيالة والفيالة في الصورة وما استخدموه من أسلحة ودروع.

يضاف إلى ذلك نماذج العناصر والطرز المعمارية التي ظهرت من خلال العمائر الملاحظة في الصورة.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9463/mirzaibrahimhusainpaintingkarankhem؟/print=1

<u>لوحة مزدوجة:</u> استقبال أكبر في العاصمة فتحبور بعد انتصاره في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م). اللوحتان (١٠٦)، و (١٠٧).

لوحة (١٠٦)

الموضوع: استقبال أكبر في العاصمة فتحبور بعد انتصاره في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كيلان، نرسنكه.
المقاسات: ٣١,٥ × ١٨,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:110-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 199, (fig. 26) 110/117.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 19, Pl. 15.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٥٧، ص ١١٩ – ١٢٠، [٢]
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٥٤، ص ٢٠٣ – ٢٠٤.

النص المصور:

عندما انتهى أكبر من حصن سورات؛ توجه إلى أحمد أباد لتنظيم شؤون المملكة السابقة التي تحولت إلى ولاية من ولايات مملكة أكبر، فقل راجعاً بعدها إلى العاصمة فتحبور سيكري، وذلك في يوم الأربعاء (٢ صفر ٩٨١هـ/٣ يونيو ١٥٧٣م). حيث استقبله أهلها أعياناً وعامة فرحين محتفلين بعودته منصوراً.[٣]

وتمثل هذه اللوحة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور عودة أكبر منتصراً إلى العصمة واستقبال الأعيان والعامة له.

يقول أبو الفضل: " في ذلك الوقت المظفر الذي شهد فتح بلاد واسعة في وقت قصير، وصل ... إلى العاصمة فتحبور ... في ذلك اليوم توجهت الخلائق جميعها لتقديم الاحترام للشاهنشاه والشوق يعصف بقلوبهم وبادٍ في عيونهم لا يشبعه إلا معانقته ..." [٤]

الوصف:

صور الفنان في هذه الصورة قافلة الجيش الملكي على مشارف العاصمة فتحبور سيكري، ويظهر أكبر في وسط الصورة على رأس الجيش، ومن ورائه مقدمة القوات وعلى رأسها حملة علامات

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9441/akbarpaintingkesavkalan؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"أكبر يستقبل ابنه في فتحبور سيكري بعد عودته منتصراً من حملته في ججرات"**؛ وهي بهذا قد عكست الحادثة التاريخية، والصواب ما أثبته في المتن عاليه.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٠ – ٥١.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٠.
Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 55.

السيادة وحملة الرايات الملكية. ومن أمام أكبر وقف أولاده الثلاثة يتقدمهم سليم منحنياً على قدم والده يقبلها، بينما احنى الأخوان رأسيهما ووضعا أيديهما اليمنى فوق رأسيهما إجلالاً واحتراماً لوالدهم الملك أكبر، ووقف خلفهما أعيان المدينة الذين لم يظهر منهم إلا اثنان أو ثلاثة أفراد.

ويظهر في خلفية الصورة جانب من قافلة الجيش تسير أسفل التبة التي وقف عليها أكبر. وبجوارهم ظهر جزء من أحد مباني المدينة اعتلاه بعض السكان لمشاهدة قافلة الجيش الملكي المنتصر.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها جزء من فناء أحد المنازل مسور بسور فتح فيه باب صغير يخرج منه رجل ومن خلفه عربة يجرها فرسان ويركبها رجل أمسك في يديه سوطاً.

ويمكن من خلال هذه الصورة توثيق جانب من مراسم استقبال المواكب الملكية، وهيئة هذه المواكب الملكية وما يظهر فيها من الرايات ملكية وعلامات السيادة- والحيوانات المستخدمة فيه.

كما تعكس هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية من عصر أكبر من خلال ما يظهر فيها من عمائر، إضافة لنماذج الأزياء المختلفة وأغطية الرؤوس. كما يلاحظ فيها نوع من العربات التي تجرها الأحصنة والتي لم تظهر من قبل في لوحات أكبر نامه السابقة.

لوحة (١٠٧)

الموضوع: استقبال أكبر في العاصمة فتحبور بعد انتصاره في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كيلان، جكجبون.
المقاسات: ٣١,٩ × ١٨,٦ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:111-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 258, (fig. 116), 111/117.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٥٠، ص ١١١ – ١١٢، [٢]

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن تصويرة رقم (١٠٦)، وتكمل معها تصوير استقبال الأعيان والعامة في العاصمة فتحبور لأكبر بعد عودته من الججرات منتصراً. وذلك في يوم الأربعاء (٢ صفر ٩٨١هـ/٣ يونيو ١٥٧٣م).

الوصف:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9434/akbarpaintingkesavkalan؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تعيين الموضوع الدقيق والحدث التاريخي الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"أكبر يعود مرة ثانية إلى مدينة فتحبور سيكري"**، والصواب هو ما أثبته في المتن. ولقد ترتب على ذلك بعض الأخطاء في الدراسة الوصفية، حيث ذكرت أن هذه اللوحة ترصد أعمال التشييد والبناء لمدينة فتحبور سيكري، ومن أخطأت في تأويل بعض العناصر البشرية في اللوحة حيث وصفتهم كمعماريين وعمال ومهندسين. والصواب هو ما ذكرته في المتن عاليه.

صور الفنان في هذه الصورة جانباً من حي من أحياء مدينة فتحبور سيكري، والذي يبدو عليه أنه حي السوق، حيث يظهر في الصورة بعض المحلات أو البازارات أو الدكاكين، أولها يظهر في خلفية الصورة والذي ربما يكون محلاً يبيع نوعاً من الطعام، ويظهر حانوتان آخران يبيعان نفس الصنف من الطعام تقريباً في يمين مقدمة الصورة، وما يرجح كونها نوعاً من الطعام ما يلاحظ من قيام أحد البائعين بأخذ مادة في وعاء كبير ولونها نفس لون المادة المعروضة على شكل أقراص صغيرة، ومن ثم ربما كانت عجينة طعام ما. ويظهر في وسط الصورة فيلان ضخمان ربما كانا تمثالين أو مجرد فيلين مدربين للقيام بهذه الحركة أو عمل هذه الوضعية في مثل هذه المناسبات. ويلاحظ أن كليهما قد وضعا أو وقفا على مبنيين ارتفاعهما صغير. ويلاحظ إلى يسار وسط الصورة بستاناً صغيراً ظهرت بعض أشجاره حول ساقيتيه اللتين يظهر بجوارهما بين الشجرة وسور البستان بركة صغيرة في يسار مقدمة الصورة.

ويظهر خلال الشوارع حركة من عدد من الناس الذين كادوا أن يملئوها، ما بين فرساناً خيالة وفيالة، وأيضاً مشاة وكلهم متجه إلى مشارف المدينة لاستقبال الجيش المنتصر وعلى رأسه أكبر. كما يظهر في مقدمة الصورة مجموعة من المشاة بجوار الفيلة، كما يلاحظ على أحدهما أنه لا يرتدي ثياباً علوية ويمسك مع من يليه سيفاً مميزا، بينما أمسك رجل ثالث بأداة غريبة، وقريباً منهم رجل أمسك نوعاً من الغزلان وبجواره رجل أمسك ما شبه الدرع أو الغطاء الشجري المربع في يد وفي الأخرى أمسك عصا طويلة جداً بيضاء، ولا أدري ما وظيفتها.

<u>ويمكن من خلال هذه الصورة توثيق</u> مجموعة من العناصر والطرز المعمارية المدنية والدفاعية من خلال نماذج الحوانيت والبساتين والأسوار وغيرها من العمائر التي تعكسها الصورة. يضاف إلى ذلك نماذج الأزياء المختلفة الظاهرة فيها وأغطية الرؤوس والأدوات من غير السلاح.

<u>لوحة مزدوجة:</u> حسين قلي خان يقدم لأكبر أسرى الانتصار على إبراهيم ميرزا، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م). اللوحتان (١٠٨)، و (١٠٩).

لوحة (١٠٨)

الموضوع: حسين قلي خان يقدم لأكبر أسرى الانتصار على إبراهيم ميرزا، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: حسين نقاش، وكيسو.
المقاسات: ٣٢,٨ × ١٩,٢ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:113-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 193, (fig. 14) 113/117.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 86, Pl. 83.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٥٠. [٢]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9684/paintingnaqqashhusain؟/print=1

[٢] جانب الباحث الصواب في تعيين الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكر أنه: **"أكبر يعطي هِبات للجمهور"**، والموضوع والحدث التاريخي الصحيح غير هذا، وهو ما أثبته في المتن عاليه.

- عبد السلام: **السجاد المغولي الهندي**، لوحة ١٧٣، ص ٢٤٤. [١]
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٤٧، ص ١٠٥ – ١٠٦. [٢]

النص المصور:

استقبل أكبر بعد وصوله إلى العاصمة فتحبور حاكم لاهور حسين قولي خان، الذي أحضر معه الأسرى من أتباع المتمرد المهزوم إبراهيم حسين ميرزا، الذين عفا أنهم أكبر بعد ذلك. وكان ذلك في (٩٨١هـ/١٥٧٣م). [٣]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور حسين قولي خان حاكم لاهور وهو يقدم لأكبر أسرى انتصاره على إبراهيم حسين ميرزا.

يقول أبو الفضل: " في تلك الحقبة السعيدة، حقق بعض الضباط الكبار الوافدين من المقاطعات رغباتهم بالوصول إلى البلاط. ومن بين هؤلاء نذكر حسين قولي خان، حاكم لاهور، الذي وصل مع وفدٍ يتألف من عدة ضباط من المقاطعة لتقديم التقدير للشاهنشاه. ويُذكر أن حسين قولي خان كان قد أحضر معه حسين ميرزا والمساجين الآخرين الذين أسرهم في المعركة، أحضرهم والأغلال المجدولة التي لا تزال القرون معلقة فيها تطوق أعناقهم ما أثار السعادة والفرح في البلاط ... " [٤]

الوصف:

حاول المصور محاكاة نص أبي الفضل وتصوير عناصره، حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في جانب من بلاط الملك، ظهر فيه أكبر داخل مقصورة على غير المعتاد وتوجد هذه المقصورة في الدور الثاني من البناء الذي يظهر في وسط الصورة، ويظهر على يسار أكبر داخل المقصورة حامل المذبة ومعه اثنان آخران حمل أحدهما ما يشبه المبخرة، بينما يلاحظ على يمين أكبر صبياً صغيراً ربما كان ولده الأمير سليم.

وينظر أكبر إلى أسفل حيث حرم المقصورة الملكية المتمثل في مصطبة مفروشة بالسجاد المزركش، والتي تكاد تظهر في كل مجلس ظهر فيه أكبر داخل القصر أو خارجه، ويلاحظ أنه لم يقف عليها من بين الحشود إلا أشخاص معينين وهم حملة علامات السيادة في الطرف الأيمن منها وهم خمسة رجال حمل كل منهم علامة من العلامات المتمثلة في السيف والقوس والنشاب والدرع والبندقية، ووقف خامسهم حامل المظلة خلفهم، ووقف أيضاً عليها الأميران الصغيران مراد ودانيال بجوار منضدة وشع عليها أواني الشراب المختلفة، وعلى يسار المنضدة وقف حسين قولي خان ينظر إلى أكبر في المقصورة ماداً يده مع انحناءة بسيطة منه في خضوع، ووقف بجوار حسين قولي خان أحد رجاله في احترام ووقار. ويلاحظ أن كل من وقف على مسطبة حرم العرش وقف حافياً.

---

[١] لم يذكر الباحث أن الموضوع الدقيق الذي تصوره اللوحة هو تقديم أسرى حر الججرات لأكبر على الرغم من أنه قد حدد الموضوع بشكل عام حيث ذكر أنه: **"حسين قولي خان يعود من معركة ججرات ويقابل أكبر"**.

[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الموضوع الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"أكبر يقابل حشد من الرجال في بلاطه"**، وعلى الرغم من أن الموضوع الذي ذكرته يتناسب وما تعبر عنه اللوحة بشكل عام؛ إلا أنه ليس الحدث التاريخي الذي تصوره اللوحة، والصواب ما أثبته المتن.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥١

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 56.

ويظهر في بقية الصورة حشد كبير من رجال الحاشية والبلاط وكبار الضباط، وقد أحاطوا في شكل دائري على بعد قليل من حرم العرش، ويلاحظ بينهم رجل عظيم الجثمان في يمين الصورة حاملاً أداة، ربما تكون أداة موسيقية، وقد تقدم ظهورها في أحد اللوحات من قبل. كما يلاحظ صقراً صياداً حمله أحد الرجال. ويظهر عليهم جميعاً الاحترام والتبجيل لأكبر من خلال طريقة وقوفهم، وتطلعهم إلى أكبر.

ويظهر في يمين خلفية الصورة جانب من عمائر القصر الملكي والتي يلاحظ فوق سطحها ثلاثة طيور من نوع الطاووس، وقد تقدم ظهورهم في لوحات أخرى.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن هيئة البلاط الملكي ومراسمه عموماً ومراسم استقبالات الوفود والزائرين بشكل خاص. كذلك تقدم نماذج مختلفة لبعض العناصر والطرز المعمارية المدنية من عصر أكبر. يضاف إلى ذلك نماذج التحف التطبيقية الممثلة في الأواني المختلفة في الصورة والأدوات والأسلحة، فضلاً عن نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس الخاصة برجال الحاشية والبلاط وعامة الحراس.

لوحة (١٠٩)

الموضوع: حسين قلي خان يقدم لأكبر أسرى الانتصار على إبراهيم ميرزا، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: بساون، ومنصور.
المقاسات: ٣٣ × ١٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:112-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 199, (fig. 25) 112/117.
- Pal: **Masters artists of the imperial Mughal court**, P. 41, Pl. 1.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 88, Pl. 88.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٧٦، ص ١٥٧ – ١٥٨.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٤٦، ص ١٠٣ – ١٠٤.

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن تصويرة رقم (١٠٨)، وتكمل تصور حسين قولي خان حاكم لاهور وهو يقدم لأكبر أسرى انتصاره على إبراهيم حسين ميرزا. وذلك في يوم الأربعاء (٩٨١هـ/ ١٥٧٣م).

الوصف:

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9429/husainquliandakbarpaintingbasawan؟/print=1

على الرغم من صغر نص أبي الفضل الذي تقوم هذه الصورة بتصوير جانب منه مع الصورة السابقة إلى أن المصور حاول تفصيل النص وشرحه فأتت اللوحة المزدوجة غنية بالتفاصيل، ومن ثم يمكن اعتبار اللوحة المزدوجة ومنها هذه الصورة رواية مصورة لنص أبي الفضل تكمله وتضيف إليه.

ويظهر في الصورة مسرح الحدث ممثلاً في جانب من ساحة البلاط الملكي، ويظهر في خلفية الصورة جانب من بناء مقام فيه ومن خلفه تظهر بعض العمائر والأبنية التي يبدو أنها خارج القصر وليست من أبنيته.

ويشاهد في وسط ومقدمة الصورة حيث الفناء عدد كبير من أسرى جيش إبراهيم حسين ميرزا بعد انتصار حسين قولي خان عليه في البنجاب، ويتقدمهم ويحيط بهم رجال حسين قولي الذين يقدموهم لأكبر. ويلاحظ أن هؤلاء الأسرى قد سلسلت رقاب بعضهم بعضها ببعض بينما قيدت ايادي بعضهم فقط، إضافة لارتدائهم جلود أنواع مختلفة من الحيوانات إمعاناً في إذلالهم وربما لإدهاش أكبر وإدخال السرور عليه أيضاً. وقد تقدمت إشارة أبي الفضل في نصه لحال هؤلاء الأسرى الذي صورهم فيه الفنان.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر المعمارية وطرزها الخاصة ببعض العمائر المدنية من عصر أكبر، إضافة لأنها تقدم بعض المعلومات عن مراسم تقديم أسرى الحروب وهيئتهم. كذلك تقدم نماذج مختلفة من أزياء وأغطية الرؤوس في ذلك العصر.

لوحة (١١٠)

الموضوع: الانتصار على حاكم حصن دُنغاربور، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) [١]

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: كيسو كلان، وموني.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
المقاسات: ورقة المخطوط كاملة بالتصويرة ٣٨,١ × ٢٢,٤.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:116-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

---

[١] ورد في بطاقة المتحف الخاصة بهذه اللوحة أن الحادثة التي تصورها غير معروفة على وجه الدقة، ثم ذكرت البطاقة احتمالين، الأول منهما وهو الذي اعتمدته موضوع الصورة، أما الثاني فهو أنها موقعة عسكرية بين أيسر داس تشواهو على فيل في جتُّور في ١٥٦٧م. لكن الأرجح هو الاحتمال الأول، نظراً لأن اللوحات التي تصور حصار حصن جتور متسلسلة ومتصلة سواء في أرقام ورق المخطوط أو أرقام الحفظ في المتحف. يضاف إلى ذلك أن الصورة الحالية قد مُحي رقم ترتيبها في المخطوط في الوقت الذي يدل رقم حفظها على تسلسلها بين ما قبلها وما بعدها، كذلك لم يرد في الصورة أي رسم ولو لجزء من حصن جتور في نفس الوقت الذي اشتملت كل لوحات حصن جتور على رسم ولو لجزء من الحصن. ثم إنه بعد مراجعة نص رواية أبو الفضل المجملة عن السيطرة على حصن دُنغاربور وتركيزه فيه على ذكر المعاقبة والسيطرة على أراضي الراجبوت عموماً وليس السيطرة على الحصن، وبالتالي حرص الفنان على رسم وتصوير حادثة المعاقبة التي كانت من السهولة بمكان بحيث ظهر جزء من قوات المغول فقط في الصورة يشتبك مع قوات الراجبوت القليلة، بينما تسير بقية قوات المغول في خلفية الصورة في نظام وهدوء، وفي هذا تناسب مع نص أبو الفضل الذي أضفى على هذه العملية الهدوء والسهولة والسلاسة والقدرة والتمكن. ومن ثم يرجح ذلك أن موضوع الصورة المذكور في المتن هو الصحيح.

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9416/paintingkesavkalan؟/print=1

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 245, (fig. 94), 116/117.

النص المصور:

استقبل أكبر في بلاطه عدداً من ضباطه مهنئين له على نصره، وذلك بعد عودتهم لتوهم من معركة تأديبية لراجا حاكم حصن دُنغاربور. [١]

وتصور هذه اللوحة جانباً من المعركة التأديبية التي خاضها الجيش المغولي ضد حاكم حصن دُنغاربور، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م).

يقول أبو الفضل: " وفي تلك المدة أيضاً حضر إلى البلاط عبر إيدار كوار مان سينغ وغيره من الضباط وتشرفوا بتقديم التقدير والاحترام للشاهنشاه. أما رواية هذا الجيش الظافر باختصار فهي كالآتي؛ عندما وصل إلى حدود دونغاربور، تصرف الزامندار بجرأة وبدأ التحضير للحرب. فما كان من الجنود الشجعان إلا أن عاقبوا هذا الضال وقتلوا عدداً كبيراً من رجاله وأخذوا بلاده غنيمة. ويُذكر أن دارفيشاك، أحد جنود الجيش المظفر قد سقط في تلك المعركة ..." [٢]

الوصف:

تعد هذه الصورة شرحاً وتفصيلاً لنص رواية أبي الفضل عن الحادثة والذي لا يحتوي على تفاصيل أكثر من ذكر الحادثة فقط.

ويشاهد في الصورة جنود المغول قد احتلوا خلفية الصورة ووسطها ومقدمتها، بينما صور الفنان بعض جنود حصن دُنغاربور في يسار مقدمة الصورة وهم يفرون ما بين جرحى وقتلى أمام جنود المغول.

ويلاحظ في يمين وسط الصورة فارسان حمل كلا منهما راية للجيش الملكي المغولي، كما يلاحظ أحد الجنود في خلفية الصورة قد أمسك مزماراً، وربما كان للترفيه إضافة إلى أنه ربما يكون من أفراد فرقة الموسيقى العسكرية.

وتوثق هذه الصورة بعض جوانب النظام الحربي والجيش من خلال فرقة الفرسان من خيالة وفيالة والمشاركة في المعركة وهيئتها وأسلحتها ووسائل حمايتها المختلفة، إضافة لتوثيق راية الجيش المغولي الظاهرة في الصور. إضافة لجانب الترفيه الذي قد تكون فرقة الموسيقى العسكرية مارسته.

لوحة مزدوجة: أكبر يصطاد بفهد الشيتا أثناء حملة الججرات الثانية، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م). اللوحتان (١١١)، و (١١٢). [٣]

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥١.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥١.

- Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 57.-

[٣] تعرض رقم ترتيب الصورتين للمحو أو لم يدون أساساً، ولم تذكر بطاقة المتحف أن الصورتين مزدوجتان، لكن ورد فيها أنهما متقابلتان، إضافة لتسلسل رقم حفظهما في المتحف، وقد حاولت البحث عن نص يخص اللوحة التالية رقم (١١١) وحدها في نطاق اللوحات القريبة منها في تسلسل رقم الحفظ فلم أجد، ومن ثم خمنت في ضوء ما سبق أنها قد تكون النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، لكنها تصور ما بعد رحلة الصيد والذي لم يرد في نص أبي الفضل المذكور،

لوحة (١١١)

الموضوع: أكبر يصطاد بفهد الشيتا أثناء حملة الججرات الثانية، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، وسانوله.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:92-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 208, (fig. 39) 92/117.
- Verma: **Mughal painters and their work**, P. 386, Pl. VIII.
- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٤، ص ٤٣ – ٤٥.

النص المصور:

تجددت الإضرابات مرة أخرى في الججرات، بسبب المتمردين اختيار الملك وشرخان فولادي، إضافة لعودة المتمرد محمد حسين ميرزا من الدَكن مرة ثانية. وقد حاول خان عظيم ميرزا كوكا التصدي لهم وخاض جولات، وأرسل لأكبر تقاريراً بذلك يطلب منه المساعدة. وإدراكا من أكبر لحساسية الوضع وأهمية التطورات قرر التوجه بنفسه وبأقصى سرعة ممكنة إلى الججرات، وبعد عدة أيام اجتاز فيها عدة مراحل، رغب في ممارسة الصيد.[٢]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور ممارسة أكبر للصيد أثناء حملة الججرات الثانية. في (٩٨١هـ/١٥٧٣م).

ويصف أبو الفضل قصة ذلك فيقول: " نُوِّرت بلدة جيتاران بمجيء الشاهنشاه الذي مكث فيها قرابة الساعة قبل أن يعاود المسير. في نهاية ذلك اليوم، جنحت روح الشاهنشاه الفرحة إلى الصيد، حينئذ ظهر وعلّ أسود في المحيط فقال جلالة الملك: "في حال تمكن أحد الفهود الصيادة من القضاء على هذا الوعل، فسيكون ذلك بمنزلة علامة أن محمد حسين ميرزا سيسقط بين أيدينا" فأطلق الفهد الصياد الذي انطلق وراء الوعل ليمسك به بعد برهة، فعلت أصوات الفرح الأجواء..." [٣]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل ورسم عناصره المكانية والحدثية، حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في البرية بتضاريسها الوعرة، ورسم على امتداد نصفها الأيسر عدداً من الغزلان التي تجرى

ومن ثم يمكن أن نُعدها رواية تصويرية مُكملة للنص. يضاف إلى ذلك أن اللوحة (١١١) قد رُسم فيها عدد من الفهود الصيادة وعدد آخر من الأيائل السوداء وهو ما يتناسب مع موضوع الصورة (١١٠) ويرجح كونهما معاً يمثلان لوحة مزدوجة.

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9759/akbarpaintinglal؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٣ – ٥٧.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٧.
Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 63– 64.-

خائفة أمام أكبر وفهده الصياد الذي استطاع أن يمسك وعلاً أسوداً يظهر في وسط الصورة. ولقد كان هذا الحدث المميز في رحلة الصيد هذه كما أشار أبو الفضل في النص المتقدم.

ويظهر في يمين خلفية الصورة فارسٌ حمل فهداً صياداً خلفه على فرسه وغمى عينيه، وبجوار الفرس أحد المشاة، وقريباً منهما وقف حامل السيف الملكي خلف صخرة كبيرة يليها أكبر على فرسه مسرعاً في وسط يمين الصورة، ويتقدمه أحد الصيادين الذي يدله على قطيع للغزلان. ويلاحظ على يسار أكبر حامل القوس والنشاب الملكي وأمامه صيادان اثنان يخبران أكبر بنجاح الفهد الصياد في اصطياد الوعل الأسود كما خمن الملك.

ويظهر في مقدمة الصورة عدد آخر من رجال فريق الصيد وقد ركب أحدهم عربةً يجرها ثوران، والتي دائماً ما تظهر في حفلات الصيد. بينما أمسك الثاني حبلاً أبيضاً في يساره، والثاني أمسك قوساً وعدداً من النشاب.

وتوثق هذه الصورة بعض المعلومات المتعلقة بحفلات الصيد عموماً والخاصة بالصيد مع الفهود خصوصاً، وهيئة رجال فريق الصيد والأدوات الظاهرة معهم، فضلاً عن عدد المرافقين الشخصيين لأكبر من حملة علامات السيادة، وغيرهم.

لوحة (١١٢)

الموضوع: أكبر يصطاد بفهد الشيتا أثناء حملة الججرات الثانية، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، كيسو خورد.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.1896-93:2)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت.[١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 207, (fig. 38) 93/117.

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن تصويرة رقم (١١١)، وتصور جانباً آخر من ممارسة أكبر الصيد بفهد الشيتا وهو في طريقه خلال حملة الججرات الثانية في (٩٨١هـ/١٥٧٣م).

الوصف:

تمثل هذه الصورة رواية تصويرية مكملة لنص أبي الفضل الوارد في توثيق الصورة السابقة، وحيث إن المشهد الذي ترسمه الصورة الحالية لم يرد ذكره صراحة في نص أبي الفضل لكنه نتيجة طبيعية لحادثة الصيد ومترتب عليها، حيث إنه يصور جانباً مما يحدث بعد الانتهاء من الصيد، وقد رسمه في وقت ليلي.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9550/akbarpaintinglal؟/print=1

ويشاهد في يمين وسط الصورة أكبر ومن ورائه حامل المذبة التي رُسمت لأول مرة بطريقة مختلفة عن شكلها في الصور السابقة التي صُور فيها أكبر، ولم ترد بهذه الهيئة إلا في مجالس كبار الضباط ورجال الدولة التي لم يكن أكبر فيها حاضراً. ويلاحظ قريباً من أكبر في مقدمة الصورة بقية حملة علامات السيادة، ووقف بجوارهم حامل المشعل.

ويقف أمام أكبر رجل ربما كان كبير فرقة الصيد، وهو يقدم لأكبر ثمرة رحلة الصيد من أنواع الحيوانات المختلفة التي رُصت على الأرض بجوار بعضها بعد أن نُظفت بطونها من الأحشاء، وقد وقف حولها رجال فرقة الصيد في هيئة يبدو عليها الاحترام والتبجيل للملك، ويلاحظ بينهم في يسار ومقدمة الصورة عدد من الفهود الصيادة الي شاركت في عملية الصيد، وقد أمسك بها سائسوها.

ونظراً لأن توقيت هذا العرض كان ليلاً فقد حرص الفنان على رسم عدد من المشاعل يحملها عدد من الرجال، كما يلاحظ شمعدانٌ مكشوفٌ ومصباح قد حملهما اثنان من الرجال.

<u>وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن رحلات الصيد</u>، وبالتحديد بعيد الانتهاء منه، من حيث اجتماع أكبر مع أفراد فرقة الصيد، وطرق عرض غنائم الصيد عليه. كذلك تقدم بع النماذج لبعض الأدوات والتحف التطبيقية كالمشاعل الليلية، إضافة لنماذج الأزياء وأغطية الرؤوس.

<u>لوحتان مترابطان:</u> حملة الجحرات الثانية، (٩٨١هـ/١٥٧٣م). اللوحتان (١١٣)، و(١١٤). [١]

لوحة (١١٣)

الموضوع: انتصار أكبر على المتمرد محمد حسين ميرزا في الجحرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكينا، وبنوالي خورد.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢’٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:98-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 242, (fig. 87), 98/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢١، ص ٥٨ – ٥٩.

النص المصور:

بعد خروجه من العاصمة وفي غضون تسعة أيام وصل أكبر إلى الجحرات على رأس الجيش، وهي رحلة تستغرق شهرين أو ثلاثة في العادة، مدفوعاً بهدفه في الوصول قبل أن يعلم الأعداء خبر تحركه فينسحبوا أمامه ويطول الأمر بعد ذلك، وتفاجأ محمد حسين ميرزا بوصوله، وعلى الرغم من أن أكبر كان يمكنه مهاجمتهم بغتة إلا أنه قرر إعطائهم فرصة للاستعداد. وبعد عبور أكبر النهر أخذ يجهز قواته في الوقت الذي دارت فيه المناوشات مع مجموعات صغيرة من المتمردين المتجرئين، ثم

---

[١] على الرغم من أن رواية أبو الفضل الكاملة عن حملة الجحرات الثانية أخذت فصلاً كاملاً؛ إلا أن الرسام قد صور لها لوحتان فقط في هذه النسخة من أكبر نامه.

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9511/husainmirzapaintingmiskina؟/print=1

التحم الجيشان في معركة ضروس لم تدم طويلاً هزم على إثرها محمد حسين ميرزا وفر هارباً، ونجح أكبر في فك الحصار عن مدينة أحمد أباد.[1]

وتصور هذه اللوحة جانباً من المناوشات التي دارت قبيل معركة أحمد أباد التي انتصر فيها أكبر على محمد حسين ميرزا وأسره، في(٩٨١هـ/١٥٧٣م).

يقول أبو الفضل: " لم يكن الجيش الملكي قد استعد بعد عندما ظهر الأعداء من بين الأشجار، فما كان من جلالة الملك إلا أن جدد اتكاله على الله وانطلق متقدماً ... تقدم بسرعة محمد قولي خان طوبقابي، وطرخان ديوانا وغيرهما من الأبطال من رماة خط الوسط الذين كانوا مرابطين عند طليعة الجيش. وبعد معركة قصيرة عادوا أدراجهم..." [2]

الوصف:

اختار الفنان تصوير المناوشات التي جرت بعد وصول أكبر قرب المتمردين المحاصرين لمدينة أحمد أباد، قبيل الدخول في المعركة الرئيسية.

ويشاهد في وسط ومقدمة الصورة جانب من المناوشات التي جرت بعد عبور أكبر للنهر وقضى فيها على بعض هذه المجموعات بينما نجح الباقون في الفرار. وتظهر قوات أكبر في يمين الصورة مندفعة خلف قوات المتمردين التي تظهر في يسار الصورة مهرولة للنجاة وقد ظهر على وجوه أفرادها الهلع والفزع وأن خوذ بعضهم قد سقطت منهم، ويلاحظ أن راية المتمردين يحملها أحد هؤلاء الجنود.

ويظهر في وسط الصورة مجموعة من الأشجار بينها ثلاث جثث اجتزت رؤوسها من قبل عدد من رجال المغول، ويلاحظ من وراء الأشجار في خلفية الصورة القوة الرئيسية للمتمردين واقفة على ضفة النهر وقد انتبهت لوصل جيش المغول، وعلى الضفة الأخرى من النهر ظهر جانب من قلعة أحمد أباد التي كانت تحت حصار المتمردين، لكن على الرغم من ذلك رسم الفنان بوابتها مفتوحة وخرج منها عدد من سكانها في سلام أمام أسوارها. وربما كان ذلك لأن المتمردين كانوا قد انتقلوا إلى الضفة الأخرى لقتال جيش أكبر.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي، من خلال ما ظهر فيها من فرسان وأسلحة ودروع. يضاف إلى ذلك أنها تقدم نماذج بعض العناصر والطرز المعمارية الدفاعية والمدنية من عصر أكبر من خلال نموذج مدينة أحمد أباد.

لوحة (١١٤)

الموضوع: القبض على محمد حسين ميرزا، وعرضه على أكبر، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: مسكين، ومهيس.
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم (مقاس الورقة).
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:99-1896.IS)

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦٤ – ٧٨.
[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦٨.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 77– 78.

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت.[1]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 195, (fig. 19) 99/117.

- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ١٠، ص ٢٠٤.

النص المصور:

دارت معركة شرسة كما تقدم، وانتهت بانتصار أكبر على المتمرد محمد حسين ميرزا، لكن على الرغم من ذلك فقد اعترى أكبر حزن شديد بسبب مقتل عدد من المقربين منه. وأثناء ذلك علم بتمكن رجاله من أسر محمد حسين ميرزا، مما خفف عنه وأدخل عليه شيئاً من السرور.[2]

يقول أبو الفضل: " في ذلك الوقت ... حمل إليه الرسل أخباراً عن تمكن الجيش الملكي من اعتقال محمد حسين ميرزا ... عندئذٍ أحضروا ذلك العاق الجاهل للحق ورموه في حضرة الملك. وكان وجه محمد حسين ميرزا ملطخاً بدماء إصابةٍ تعرض لها، إذ عندما كان فاراً ... تعثر حصانه بأشجار العنب وسقط أرضاً. فسارع إليه غادا على أحد أبطال الملك وقال: " تعال سأخرجك من هذه المعركة". وافق محمد حسين ميرزا فوضعه غادا على حصانه وأخذه إلى حضرة الملك، وفي الطريق انضم إليه أحد رجال خان كيلان وعاونه في نقله على حصانه. ولما أحضراه إلى حضرة الملك، طالب كل منهما بمكافأة. فسأله الحاضرون في مجلس الملك عن الحقيقة ... فقال: "ملح ملك المملكة هو من أمسك بي". ولما رأى سيد الرحمة حالة المتمرد، فاض نبع الطيبة في قلبه وأمر بحل الوثاق الذي كان يربط يديه خلف ظهره وربطهما إلى الأمام ... "[3]

الوصف:

حاول الفنان توضيح نص أبي الفضل ورسم مشهد إحضار محمد حسين ميرزا أسيراً أمامه، حيث يشاهد أكبر في وسط الصورة فوق فرسه المدرع ممسكاً بقوسه ومخاطباً أ ضابطاً وقف أمامه. ومن وراء أكبر يظهر جانب من قواته يتقدمهم حاملو علامات السيادة، وحاملو الرايات الملكية ويمكن رؤيتهم في يمين الصورة، ويلاحظ أيضاً في يمين خلفية الصورة اثنان من فقرة الموسيقى العسكرية حمل أحدهم مزماراً بينما حمل الآخر بوقاً.

أما محمد حسين ميرزا فيشاهد في يسار وسط الصورة بين آسريه وقد قيدت يده خلف ظهره، ومن خلفه في مقدمة الصورة كوِّمت رؤوس قتلى جيشه فوق بعضها.

وتوثق هذه الصورة بعض المعلومات الخاصة بالنظام الحربي والجيش، من خلال ما يظهر فيها من فرق مختلفة من خيالة وفيالة وراكبي جمال ومشاة. وما يحملونه من أسلحة مختلفة وما يلبسونه أو يمسكونه من وسائل حماية.

كما توثق هيئة الملك ومرافقيه الشخصيين في مواطن الحرب وشكل الرايات الملكية المصاحبة لهم، فضلاً عن هيئة الأسرى وما تعكسه من طريقة التعامل معهم.

---

[1] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:** http://collections.vam.ac.uk/item/O9509/muhammadhusainmirzaandakbarpaintingmiskin؟/print=1

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٧٤ – ٧٥.

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٧٤ – ٧٥.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 83 – 84.

لوحة (١١٥)

الموضوع: موقعة حربية للجيش المغولي، في (٩٨٤هـ/١٥٧٥م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: آسي، ومسكين.
المقاسات: ٣٢ × ١٨,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:100-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 242, (fig. 88), 100/117.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٢١، ص ٣٧٨.

النص المصور:

ورد في بطاقة المتحف أن موضوع اللوحة الدقيق غير معروف، ومن ثم لم أستطع تحديد النص الدقيق للصورة. إلا أن ترتيبها الحالي دقيق وصحيح من ناحية رقم الحفظ في المتحف ومن ناحية رقم ترتيبها بين تصاوير المخطوط نفسه. [٢]

الوصف:

ويشاهد في الصورة موقعة حربية أمام أحد الحصون، يظهر فيها الجيش المغولي وقد تحولت دفة المعركة لصالحه حيث يندفع من يمين الصورة إلى يسارها حيث الجيش المعادي يظهر بعض جنوده وهو يفرون أمامه ما بين قتيل وجريح، في نفس الوقت يلاحظ بعض جنود الجيش المعادي يحاولون التصدي لاندفاع الجيش المغولي.

ويظهر في خلفية الصورة جانب من حصن على صفة نهر، وقد اعتلى بوابته قائد واثنين من مرافقيه، بينما انتشر على أسواره عدد من الجنود، ويلاحظ تصويب أحدهم بالقوس والنشاب على فارس نجح في الدخول إلى بوابة الحصن المفتوحة. ومن وراء أسوار الحصن ظهرت بعض أبنيته وعمائره.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي من خلال ما يظهر فيها من فرق خيالة وفيالة ورماة فوق الأسوار عسكرية وما استخدمته من أسلحة ووسائل حماية مختلفة.

كما تقدم ببعض المعلومات عن بعض الطرز والعناصر المعمارية الدفاعية والمدنية في هذا العصر.

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9481/paintingasi؟/print=1

[٢] حاولت تحديد النص الذي تصوره الصورة من خلال قراءة كل ما يقع بين نص اللوحة السابقة (١١٣) واللوحة التالية (١١٥)، وقد قابلني نصين تقترب عناصر كلٍ منهما من عناصر اللوحة الحالية (١١٢).

لوحة (١١٦)

الموضوع: أكبر يشكرا لله بعد تلقيه أخبار انتصارات البنغال ومقتل داوود، في (٩٨٣هـ/١٥٧٦م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، وننذ.
المقاسات: ٣٢,٥ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:101-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]
- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 213, (fig. 46), 101/117.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٠، ص ١٩٧ – ١٩٩. [٢]
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٢، ص ٤١ – ٤٣. [٣]

النص المصور:

كان سليمان كاراراني الأفغاني ملك البنغال وبيهار أو ما يعرف بالمقاطعات الشرقية يظُهر لأكبر كل المودة والاحترام والطاعة، وبعد فاته، تولى ابنه الأصغر داوود الذي لم يستمر على نهج أبيه، فأعلن العداء والتمرد. بلغت أكبر هذه الأخبار بينما كان على رأس حملة الججرات لقتال المرزاوات فيها، فأوكل الأمر لمنعم خان خانان الذي عمل على التصدي لداوود ومعاقبته وتوجه على رأس قوة إلى بيهار. وبمجرد عودة أكبر منتصراً من الججرات، أرسل جيشاُ آخر مجهزاً لدعم خان خانا، ونجحت القوتان في حصار داوود في حصن باتنا [٤]. وعندما صلت التقارير لأكبر عزم على التوجه بنفسه إلى المقاطعات الشرقية [٥]. ولما وصل إلى باتنا والتحق بمعسكر جيشه، وبعد المعاينة ووضع الخطط أدرك أنه لا يمكن السيطرة على باتنا إلا بالسيطرة على حصن حجيبور، ولما رأى داوود هذا الحصن الأخير يسقط قرر الفرار خلسة من حصن باتنا وتوجه إلى البنغال، فانهارت معنويات الأفغان داخل الحصن وأخذوا في الفرار، وسيطر أكبر بعدها على باتنا. كلف بعدها منعم خان باستكمال السيطرة ورجع أكبر إلى العاصمة فتحبور. [٦]

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9474/akbarpaintinglal؟/print=1

[٢] جانب الباحثة الصواب في تعيين الموضوع الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: " **أكبر يقف على جانب النهر يدعوا الله أثناء استعداده للسير لحروب البنغال (١٥٧٢م)**"، والصواب هو ما ذكرته في المتن عاليه.
ولقد ترتب على الخطأ في تحديد الموضوع الصحيح للتصويرة الوقوع في أخطاء واستنتاجات خاطئة في وصف اللوحة وتأويل عناصرها وموضوعاتها، ثم الخطأ في التحليل، ومن ثم الخطأ في أي استنتاج نهائي مبني على هذه اللوحة أو الأشكال المقتبسة منها. ومن هذه الأخطاء: أولاً: قولها عن فائدة اللوحة: " تنقل لنا هذه التصويرة جانب من حياة أكبر الحربية، وطقوسه في الاستعداد لخوض الحروب البحرية، فها هي تحمل لنا هذه اللوحة في ثناياها كيفية تأهبه للسير لخوض حروب البنغال"؛ وهذا مجانب للصواب تماماً، حيث إن الأمر على العكس من ذلك تماماً كما يظهر من المتن عاليه.

[٣] وقعت الباحثة في نفس الخطأ الذي وقعت فيه الباحثة السابقة صاحبة رسالة "البحر في التصوير المغولي الهندي"؛ سواء في تحديد الموضوع الصحيح للصورة، أو في الأخطاء التي ترتبت عليها في الدراسة الوصفية والتحليلية. كما يلاحظ أنها قد نقلت عنها الدراسة الوصفية للوحة نقلاً نصياً كاملاً دون ان تشير إليها في الحاشية أو حتى بذكرها في المرجع الذي استقت منه الصورة.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٨٥ – ٨٩.

[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٠١.

[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١٦ – ١٢٨.

تولى خان خانان أمر داوود، فأكمل السيطرة على مناطق البنغال وتتبع داوود، الذي فر إلى هاربور التي تقع بين البنغال وأوريسا، وهناك دارت رحى معركة ضروس هزم فيها داوود واضطر على إثر ذلك لطلب الصلح من الخان خانان وإعلان الولاء. وكان ذلك في (٩٨٣هـ/١٥٧٥م). [١]

غير أن داوود كان يشترى الوقت بهذا الصلح، حيث استغل وفاة الخان خان، وأعلن التمرد بعدها مرة أخرى وانضم إلى آخرين. أمر أكبر بعدما وصله خبر وفاة منعم خان بتولية خان جاهان قيادة الجيوش في المقاطعات الشرقية، والذي نجح ببسالة في إدارة الجبهة هناك [٢]. غير أن أكبر وخوفاً من تطور التمرد قرر الرجوع بنفسه مرة ثانية إلى المقاطعات الشرقية وتولي زمام الأمور، وبعد أن خرج بموكبه من أجرا، لم يبتعد عنها كثيراً حتى وصل مبعوث قائده في البنغال بأخبار النصر ومعه رأس داوود، فابتهج أكبر ورفع يده شكراً لله، وكان ذلك في (٩٨٣هـ/١٥٧٦م). [٣]

واللوحة الحالية تصور أكبر وهو يرفع يده شكراً لله بعد تلقيه خبر انتصار قواته ومقتل المتمرد داوود، في (٩٨٣هـ/١٥٧٦م).

يقول أبو الفضل: " وانطلق جلالة الملك واضعاً نصب عينيه هدفاً مقدساً ألا وهو التقدم عبر النهر مع بعض رجال حاشيته، في حين يتقدم الجيش براً ... في ذلك اليوم، لما وصل إلى قرية بيرار، وهي منطقة تابعة لمقاطعة أغرا، وفي بداية الليل، حمل سيد عبد الله خان، الذي أتم رحلة طويلة في غضون ١١ يوماً، أخباراً عن انتصار الرجال الملكيين وعن هزيمة المتمردين المتكبرين وعن فتح بلاد البنغال. ورغبة منه في تعليم البشر، ألقى برأس داوود في سقيفة الفناء ... فارتفعت صرخات الحضور وابتهج البشر ... رفع جلالة الملك الشاهنشاه أمارات الشكر لله عز وجل ..." [٤]

الوصف:

حاول الفنان رسم مشهد دعاء أكبر الله عز وجل وشكره على خبر القضاء على تمرد داوود، بعدما كان قد خرج من العاصمة للقضاء عليه. وقد حاول تضمين بقية عناصر الرواية في اللوحة. سواء من ناحية رسم وسيلة سفره النهرية، أو الإشارة إلى أنه لم يبتعد كثيراً عن العاصمة من خلال رسمه لأسوار قرية بيرار.

ويشاهد الملك أكبر في وسط الصورة واقفاً على ضفة النهر رافعاً يده داعياً الله عز وجل وشاكراً إياه على خبر القضاء على المتمرد داوود. ويظهر من أمامه ومن خلفه صفوف من ضباطه ورجال الحاشية المرافقين له وقد رفع بعضهم أيديهم شكراً لله أيضاً، ويظهر بين المجموعة التي خلف أكبر حملة علامات السيادة يتقدمهم حامل المذبة خلف أكبر مباشرة، كما يلاحظ وجود مسافة لا يقف فيها أحد بين أكبر والمرافقين له، والتي يمكن أن نسميها حرم الملك أو حرم العرش. ويظهر في خلفية الصورة جانب من أسوار قرية بيرار.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها ثلاثة مراكب ظهرت أشرعة اثنين منهما، وتحمل جميعها الملاحين والمجدفين. ويلاحظ الجوانب في المركب الذي في يسار الصورة وجود مقصورة مربعة درابزينها صغير وفُرشت من داخلها بسجادة مزركشة وضع عليها وسادة، ورفع فوقها جوسق مفتوح وربما كانت الخاصة بأكبر. بينما يظهر في المركب الذي في مقدمة الصورة خيمتان صغيرتان داخل درابزين مُخرم

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٤٢ – ١٥٦.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٨٧ – ١٩١.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٠٥ – ٢٠٦.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٠٥ – ٢٠٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 248 – 249.

أحاط بهما من كل ناحية، وربما كانت تخص نساء أكبر. أما المركب في يسار الصورة فتظهر فيه مقصورة صغيرة ليس لها جوسق أو مظلة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن هيئة ومراسم القوافل النهرية الملكية وتصميم سفنها وهيئة طاقمها، كذلك تقدم بعض المعلومات عن عادات أكبر في تلقي الأخبار الجيدة، وما تقوم به الحاشية المرافقة لأكبر. كذلك تقدم نماذج متعددة للأزياء وأغطية الرؤوس للملك والحاشية وعمال المراكب.

لوحة (١١٧)

الموضوع: أسر ملك البنغال داوود شاه ثم إعدامه، في (٩٨٣هـ/١٥٧٦م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: لعل، برمجيو كجراتي.
المقاسات: **٣٢ × ١٨,٤** سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:102-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [١]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 251, (fig. 102), 102/117.

- القطري: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند**، لوحة ١١، ص ٢٠٤.

النص المصور:

أمر أكبر بتولية خان جاهان حكومة البنغال بعد وفاة منعم خان، وأمره باستكمال القضاء على التمرد الذي يقوده داوود، الذي خرق الصلح ونقض المعاهدة التي كان قد عقدها مع الخنا خنان قبيل موته بقليل. قاد خان جاهان الجيوش واستولى على المناطق الواحدة تلو الأخرى إلى أن اقتربوا من داوود في آق محل، في الوقت الذي وصل جيش بيهار وانضم إلى قوة خان جاهان، لما علم داوود ومن معه بذلك تحضروا لخوض المعركة التي انتهت بهزيمة الأفغان وأسر داوود ثم قطع رأسه وإرسالها إلى أكبر مع بشرى النصر. وكان ذلك في (٩٨٣هـ/١٥٧٦م). [٢]

وتصور اللوحة الحالية داوود أسيراً أمام خان جاهان قائد قوات المغول بعد هزيمته. في (٩٨٣هـ/١٥٧٦م).

يقول أبو الفضل: " ... وسقط خان جاهان الذي كان يرأس الأعداء في هوة العدم، وعمت الفوضى صفوف جيش الأعداء ... لحق الجنود المظفرون الفارين من كل صوب ... وانصرف خان جاهان (تشابه أسماء بينه وبين قائد قوات العدو المقتول) يبحث عن العدو لما علت أصوات الفرح في كل مكان. وفي خضم هذه الحيرة الممزوجة بالفرح، حضر بعض الرجال يصحبون داود المغفل أسيراً. ويبدو أن فرسه علقت في مستنقع كبير. إلا أن طالب بداخشي بن خواجا إبراهيم أحد الرجال الموثوقين الذين عملوا مع ميرزا هيندال قدم له بخبث حصاناً وسمح له بالذهاب. وفجأة، وصل مجهول ينقل

---

[١] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9472/daudshahpaintinglal؟/print=1

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٠٤ – ٢١٠.

الحقائق لمراد سيستاني وحسين بيك غورد فاعتقلوه وأحضروه معهم. في تلك المدة وصل طالب ذو النية السيئة معهم وزعم أنه ساعدهم في إلقاء القبض عليه. ولكن لما رأى حقيقة ما جرى، انتابه الخجل الشديد. وسأل خان جاهان الفتني الشرير داوود عن وعوده والأيمان التي قدمها، فأزال قناع الجهل عن وجهه وأجاب: " قام ذلك الاتفاق بيني وبين الخان خانان. ها قد آن الأوان لنصبح أصدقاء ونعقد اتفاقاً جديداً". أوقف الخان جاهان بحكمة الخدع والقصص التي يحاول المتجرئ نسجها، وأمر أنه لابد أن يرتاح من رأسه المملوء بالمشاكسات الذي يثقل كتفيه. وبعد ذلك أرسل رأسه من فوره مع سيد عبد الله ليوصل الأخبار السارة وعلق جسد هائن العهود على مشنقة في تاندا عاصمة تلك البلاد" [١]

الوصف:

ركز الفنان في لوحته على تصوير مشهد تقديم داوود أسيراً أمام قائد الجيش المغولي خان جاهان.

ويشاهد في وسط الصورة داوود في لباسه الأبيض وبشعره المسدول ورأسه مطأطأ ويده مقيدتين امامه، وأمامه وقف حارسه شاهراً سيفه، وخلف الحارس تقدم خان جاهان ممتطياً فرسه المدرع. ويظهر في بقية الصورة حولهم عدد كبير من فرسان ومشاة الجيش المغولي، ويلاحظ في يمين مقدمة الصورة عدد من أسرى جيش داوود وقريباً منهم رؤوس زملاء لهم حملها بعض مشاة المغول.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي من خلال فرق الفرسان والمشاة الظاهرة فيها وأسلحتهم ووسائل حماياتهم. كما تعكس بعضاً من مراسم الأسر بعد انتهاء المعارك، مثل هيئة الأسرى وطريقة تقديمهم.

لوحة (١١٨)

الموضوع: السيطرة على حصن بوندي، في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: تُلسي كيلان.
المقاسات: ٣٣ × ٢٠ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.2:103-1896)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٢]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 245, (fig. 93), 103/117.

- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٨، ص ١٦٧ – ١٦٨. [٣]

النص المصور:

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٠٩ – ٢١٠.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 254 – 255.

[٢] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9467/paintingtulsikalan؟/print=1

[٣] على الرغم من أن الباحث قد حدد الموضوع الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكر أنه: "معركة حربية في بوندي وراجستان عام ١٥٧٧م)، والصواب أن بوندي في راجستان وليس كما يظهر من كلامه أنهما مكانين مختلفين.

كان حاكم حصن بوندي واحداً ممن تحدوا سلطة أكبر ولم يذعنوا له، فقام أكبر بإرسال قوة لملاحقته غير أنها لم تتمكن من تحقيق ذلك، فأردفها أكبر بقوة أخرى وأمر القوة الأولى بالتعاون معها، فهزموا داودا حاكم بوندي وسيطروا على الحصن.[١]

وتصور هذه اللوحة جانباً من المعركة التي دارت بين القائد المغولي زين خان كوكلتاش وداودا ابن راي سجران حاكم حصن بوندي، في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م).

يقول أبو الفضل: " في بداية تلك السنة المجيدة، تم الاستيلاء على حصن بوندي وتلقى داودا بن راي سجران عقابه ... خلال مدة قصيرة تم الاستيلاء على حصن بوندي، ولجأ داودا إلى وهاد تلك البلاد الجبلية ..." [٢]

الوصف:

حاول الفنان شرح نص أبي الفضل المقتضب الذي لم يرد فيه إلا خبر النصر دون أي تفاصيل متعلقة بأحداث المعركة. إن كان الفنان قد استنتج من النص الطبيعة الصخرية للمنطقة التي دارت فيها المعركة. وقد اختار أن تكون اللوحة تصويراً لمشهد تحول دفة المعركة لصالح المغول وبدأ قوات داودا الظاهرة في يسار الصورة في الفرار أمام قوات المغول المندفعة خلفها من يمين الصورة.

ويلاحظ بين قوات المغول فرقة الموسيقى العسكرية وراية الجيش المغولي التي تظهر في يمين خلفية الصورة، كما تظهر راية أخرى أصغر في يمين وسط الصورة. كذلك يظهر جانب من حصن بوندي في أقصى يسار خلفية الصورة.

وتوثق هذه الصورة مثل سابقتها بعض جوانب النظام الحربي والجيش من خلال نماذج فرقة الفرسان الظاهرة فيها، وما تحمله من أسلحة مختلفة وما استخدمته من وسائل حماية متعددة. يضاف إلى ذلك نموذج فرقة الموسيقى العسكرية الحيوانات التي استخدمتها والأدوات الموسيقية التي رافقتها. إضافة لرايتي الجيش المغولي اللتين ظهرتا في الصورة.

لوحة (١١٩)

الموضوع: أكبر يستقبل مندوبوا شاه رُخ ميرزا، في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م)

المخطوط: أكبر نامه الأولى، (٩٩٥-٩٩٨هـ/١٥٨٦-١٥٨٩م)
المصور: سرون، ومادوه، ومسكين.
المقاسات: ٣٢ × ١٩,٢ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (2:114-1896.IS)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت. [٣]

- Levine: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA**, Vol. 2, P. 193, (fig. 15) 114/117.
- Okada, Amina**: Imperial Mughal painters**, P. 19, Pl. 16.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٣٣.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٣٣.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 284.
[٣] للحصول على اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**
http://collections.vam.ac.uk/item/O9420/paintingsarwan؟/print=1

- Robinson, Francis: **The Mughal emperors and the Islamic dynasties of India**, Iran and Central Asia, 1206-1925, London ; New York: Thames & Hudson, 2007, p. 130

- عبد السلام: **السجاد المغولي الهندي**، لوحة ١٧١، ص ٢٤٢. [١]
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٦٠، ص ١٢٥ – ١٢٦. [٢]
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٥٣، ص ٢٠١ – ٢٠٢. [٣]

النص المصور:

قام تمرد على الميرزا سليمان حاكم بدخشان بسبب سوء إدارته هو وزوجته حرم بيجم، وكان على رأسه ميرزا شاه رخ المدعوم بوالدته خانم بيجم، انتهى الصراع بانتصار شاه رخ وتمكنه من بداخشان بعد هزيمة ميرزا سليمان، الذي اضطر للتنازل لشاه رُخ وعقد الصلح على أساس ذلك، وسُمح له بناءً على رغبته بالذهاب إلى الحج ومعه كل أملاكه. فخرج إلى كابل ومنها اتجه إلى الهند حيث علم أكبر بقدومه وأرسل له من رافقه إلى العاصمة حيث استقبله استقبالاً عظيماً على الرغم من تاريخه السيء. في الوقت الذي شكا له فيه ميرزا سليمان ما تعرض له من مآسي، فتعاطف معه أكبر ووعده بدعمه في استرجاع بداخشان. ثم انطلق ميرزا سليمان من هناك للحج مع وفد خاص من أكبر لإيصاله لمرافئ الججرات. [٤]

كانت خانم بيجم والدة ميرزا شاه رُخ وعقله المدبر على يقين من رغبة ميرزا سليمان في الانتقام، وتوقعت أن يخبر أكبر بما تعرض له بطريقته فيستميله لصفه، ومن ثم خافت أن يترك أثراً سيئا على أكبر ويتسبب استيائه، وأن يظن أنها سبب الإضرابات في تلك البلاد. فأرسلت من فورها وفداً باسم ابنها إلى بلاط أكبر لتجلية الأمور لأكبر، ولتعلن رغبتها ورجائها في أن يتكرم أكبر ويرفع من شأن ابنها ويعتبره من خدام مملكته. [٥]

ومن الجدير بالذكر أن توقيت وصول هذا الوفد صادف حركة نشطة في البلاط بسبب وفود أخرى مختلفة أتت ما بين مهنئين الملك بمناسبة انتصارات البنغال وما بين ضباط وقادة يقدموا تقارير معاركهم الصغيرة في انحاء المملكة ضد العصاة وغيرهم.

واللوحة الحالية تصور استقبال أكبر لوفد ميرزا شاه رُخ وخانم بيجم والدة الميرزا. في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م).

---

[١] على الرغم من أن الباحث قد ذكر أن اللوحة تصور: **"أكبر يستقبل الحكام والنبلاء ورجال البلاط"**، إلا أن الحدث التاريخي الدقيق الصحيح الذي تصوره اللوحة يتجاوز مجرد الاستقبال، فلم يكن استقبالاً لرجال البلاط والنبلاء وإنما استقبال لسفارة سياسية، وتفصيل ذلك في المتن عاليه.

[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"أكبر يتلقى التحية من نبلاء وحكام الراجبوت في بلاطه"**، هذا غير صحيح، والصواب ما أثبته في المتن عاليه.

[٣] على الرغم من أن الباحث قد ذكر أن اللوحة تصور: **"الإمبراطور أكبر يقابل أمراء الراجبوت ونبلاء آخرون في البلاط"**، إلا أن الحدث التاريخي الدقيق الصحيح الذي تصوره اللوحة يتجاوز مجرد الاستقبال، فلم يكن استقبالاً لرجال البلاط والنبلاء وإنما استقبال لسفارة سياسية، وتفصيل ذلك في المتن عاليه.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٧٥ – ١٨٤.

[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٤١ – ٢٤٢.

يقول أبو الفضل: " وفي حينها وصل مندوبوا شاه رُخ ميرزا... وكان أن نقل عبد الرحمن وميرزا أشيك مطالبها ومطالب ابنها ... فتقبل الملك بلطفه الوافر وعاطفته المعهودة أعذارها. وأغدق بالفرح على المبعوثين قبل أن يأذن لهم بالرحيل ..." [1]

الوصف:

حاول الرسام تصوير مشهد تقديم مبعوث شاه رُخ الولاء والخضوع لأكبر، حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في جانب من فناء القصر الملكي، ويشاهد فيه أكبر جالساً هذه المرة جلسته التقليدية وقد أسند ظهره إلى وسادة، ولم يجلس على عرشه على الرغم من وجوده في القصر. ووقف وراء أكبر حملة علامات السيادة يتقدمهم حامل المذبة. ويلاحظ جانب من مظلة لها شراشف فوق موضع جلوس أكبر، ويظهر في وسط داخل الرواق الذي جلس فيه أكبر صبيان صغيران وقفا في احترام وتبجيل، كما يلاحظ وجود زوجين من طائر الطاووس فوق سطح نفس المبني.

ويلي هذا المبني من امام أكبر مباشرة مصطبة حجرية فُرشت بالسجاد المزركش، وكل من وقف عليها وقف حافي القدم، ووقف على يمين المسطبة في يمين الصورة عدد من الحضور الذين وقفوا في احترام بالغ ويظهر من ورائهم جانب من أبنية القصر. ويلي هذه المجموعة أحد الحراس بردائه الأبيض وبجواره سقاء يرش الماء من قربته في ساحة القصر. يليه حارس آخر برداءه البرتقالي.

ويظهر في يمين مقدمة الصورة أحد الفهود الصيادة وفيل ضخم يلاحظ على سائسه أنه قد طأطأ رأسه واضعاً يده عليها احتراماً لأكبر.

ويظهر في يسار الصورة جمع آخر من الحضور مصطفين ويتقدمهم رجل بيده ورقة أو دفتر ينظر فيه، وربما كان هذا أحد موظفي البلاط المسؤولين عن تنظيم الحضور وترتيب تقديمهم لأكبر وربما كان الحاجب. وعلى يساره يظهر حارس آخر.

وتوثق الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية الموجودة في عصر أكبر. كما تقدم عدد من نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس من عصره.

يضاف إلى ذلك إلى أنها تعكس لمحة عن هيئة جديدة من هيئات البلاط الملكي من ناحية مكان الانعقاد وموضع جلوس أكبر، يضاف إلى ذلك مراسم الاستقبالات ومراسم تنظيم الحضور وترتيبهم وتنظيم دخولهم على أكبر من خلال الحراس والحجاب. كما أن ظهور أنواع معينة من الحيوانات يعكس جانباً آخر من هذه الاجتماعات.

لوحة (١٢٠)

الموضوع: أكبر يأمر بإلغاء القمرجة بعد إعدادها، وإطلاق الحيوانات المحبوسة، في (٩٨٦هـ/ ١٥٧٨م)

المخطوط والتاريخ: ورقة منزوعة، أكبر نامه الأولى، (١٠٠٤هـ/١٥٩٥م)
المصور: مسكينا.
المقاسات: ٤١٦ × ٢٩٥ مم.
مكان الحفظ ورقمه: المكتبة البريطانية بلندن، (Johnson Albumen 8, 4).

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٤٢.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 236.

المرجع:

- Falk, Toby, and Archer, Mildred, **Indian miniatures in the India Office Library**, London: Sotheby Parke Bernet ; Totowa, NJ: Biblio Distribution Centre، 1981, PL. 1.

- Welch**: India: Art and Culture 1300-1900**, P. 150. Pl. 89.

- Losty, (J.P.), and Roy, Malini, **Mughal India: art, culture and empire: manuscripts and paintings in the British Library**, London: British Library, 2012, fig. 12, p. 47.

- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٤٢.

- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٣٠، ص ٥٣ – ٥٤.

النص المصور:

كعادة أكبر الدائمة، خرج في رحلة الصيد، ولكن هذه المرة بأسلوب القمرجة المعهود، فتوجه بالقرب من منطقة بهيرا، حيث عبر نهر بيهات جهيلوم، ومن هناك أمر نبلاء المنطقة بإعداد القمرجة وتنظيمها وتجميع أكبر قدر من الحيوانات ومن مسافة بعيدة. لكن وبعد أن تم إعداد القمرجة التي تستغرق أياماً وجهداً كبيراً وتنظيماً دقيقاً؛ أمر أكبر بإلغاء القمرجة والسماح للحيوانات بالرحيل دو أن يتعرض لها أي أحد. فاندهش الجميع وتسألوا عن سبب ذلك. وكلام أبي الفضل يصب في اتجاه أن السبب هو التأمل الروحي وحالة البحث عن الحقيقة التي يعيشها أكبر، بعد تبنيه مذهب البحث عن الحقيقة.[١]

واللوحة الحالية تصور أمر أكبر بإلغاء القمرجة بعد إعدادها، وكان ذلك في (٩٨٦هـ/ ١٥٧٨م).

يقول أبو الفضل: " ... لما تلقى أكبر الأشعة الإلهية، قدِم الرجال المباركون ووفقاً لقدراتهم حمل كل واحدٍ منهم بعض فتات الوليمة. عندما نزلت قهرمانات غرف الآلهة المخبأة في سبيل حكومة العالم مرة ثانية وحصل أكبر على رغبته في الشكر الروحاني لنيله هذه النعمة العظيمة، حرر الآلاف من الحيوانات. وبذل الرجال جهدهم ليضمنوا أن أحداً لن يلمس ريشة من أي عصفور وليحرصوا على السماح لكل الحيوانات بالذهاب لمتابعة حياتها وفقاً لعاداتها. وبهذا سرت حياة جديدة في قافلة الكائنات الحية ..." [٢]

الوصف:

على الرغم من النمط الفلسفي لرواية أبي الفضل عن هذه الحادثة وعدم ورود تفاصيل معينة واضحة؛ إلا أن الرسام حاول تصور تفاصيل الحدث من خلال خلفيته الثقافية عن رحلات الصيد عموماً وعن جلسات الخلوة الخاصة بالملك خصوصاً، خاصة أ أكبر في هذه الفترة كان قد زاد شغفه بالأسئلة الدينية والتساؤلات الفلسفية.

وقد رسم الفنان مسرح الحدث في برية جبلية ذات تضاريس وعرة انتشرت في خلفيتها أنواع مختلفة من الحيوانات التي أُطلق سراحها وهي تجلس أو تقف بادياً عليها السكون الهدوء.

بينما يظهر في وسط مقدمة الصورة شجرة كبيرة جلس تحتها أكبر فوق صخرة مُطرقاً رأسه بادياً عليه الهدوء والتأمل، وبجواره إلى يمين الصورة وقف حامل المذبة. وقد أحاط بأكبر عدد كبير من رجاله في يمين الصورة ومقدمتها مع حفاظهم كما يلاحظ على المساحة التي يمكن اعتبارها الحرم

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ٢٧٩ – ٢٨١.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٨١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol.3, P. 347 - 348.

الملكي، والتي يشاهد فيها وعلاً تم اصطياده قبل أن يدخل أكبر في حالة التأمل التي انتهت بوقف صيد القمرغه وإطلاق سراح الحيوانات. ويلاحظ أن أحد الرجال في مقدمة الصورة قد حمل صقراً صياداً. بينما أمسك آخر بالفرس الملكي. وما حرص الفنان على رسمه هو جذوع الأشجار التي أمسك بها عدد كبير من رجال أكبر والتي تستخدم في إثارة الطرائد من مكامنها أثناء تضييق حلقة القمرغه، وفي هذا إشارة من الفنان إلى السياق الذي يقع فيه المشهد الذي تصوره الصورة، ويؤكد أن هذه اللوحة المنزوعة تنتمي لأكبر نامه الأولى.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن أزياء ذلك العصر من خلال النماذج الكثيرة الظاهرة فيها، كما تقدم نماذج لأسلحة الصيد بشكل عام. فضلاً عما تعكسه من الهيئة العمامة لفريق الصيد المشارك في القمرغه وحيوانات الصيد المستخدمة فيها كالصقور الصيادة. كذلك تؤكد على ملازمة حامل المذبة وغيره من حملة علامات السيادة أكبر في كل أنشطته تقريباً.

لوحة (١٢١)

الموضوع: مجلس ترفيه في ساحة قصر.

المخطوط والتاريخ: ورقة منزوعة، أكبر نامه الأولى، (٩٩٩هـ/١٥٩٠م)

المقاسات: ٣٣,٥ × ٢٣,٨ سم.

مكان الحفظ: غير معلوم.

المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [١]

- Sotheby's auction catalogues: **London, 12th October 2005, lot 33.**

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من لوحات أكبر نامه المنزوعة، والتي لم يتمكن المتخصصون من معرفة نصها، على الرغم من إمكانية تخمين الموضوع الذي تصوره.

الوصف:

خمن المتخصصون موضوع الصورة دون الاعتماد على النص، وهو أنها تصور مجلس لهو وترفيه في فناء قصر ما.

ويشاهد في الصورة جانب من فناء قصر ملكي تتوسطه مسطبة حجرية مرتفعة فُرشت بالسجاد المزركش ووضعت عليها أواني طعام، ويحيط بها درابزين مزخرف، ويجلس عليها أميرٌ مُسنداً ظهره

---

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's)أي "من باب المجاملة، دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Nov 21, 2017 at 8:04 PM). كما يمكن الاطلاع على بطاقة بيانات اللوحة على الموقع الرسمي للشركة، وأخذ نسخة من اللوحة من خلال الرابط التالي؛ **انظر:**

- http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/arts-of-the-islamic-world-l05221/lot.33.html

-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢).

إلى وسادة كبيرة، بينما جلست أمامه امرأة، ربما تكون امرأته وهي تناوله شيئاً بيدها، لكن لا يظهر بسبب تلف هذا الموضع من الصورة.

ويظهر خلف الأمير حامل المذبة الذي أمسك في يده عطراً أيضاً ومن ورائه وقف أربعة رجال خارج الدرابزين حمل أحدهم ما يشبه الكتاب في يديه. ويظهر خلف امرأة الأمير وصيفاتها تتقدمهن حاملة المذبة والسيف، وفي هذا إشارة إلى مكانتها الرفيعة، وربما كان هذا سيف الأمير. ويلاحظ حمل إحداهن أيضاً لقنينة عطر بينما حملة أخرى مبخرة وأخرى حملة طبقاً ورابعة أمسكت ما يشبه الكتاب أيضاً وجلده أحمر، في يمين الصورة، وقد وقفن جميعاً داخل إطار الدرابزين المزخرف.

ويظهر خارج الدرابزين في بقية الفناء منضدة حُمل عليها بعض الأواني ما بين قنينات وكؤوس شراب وبعض الأواني. وعلى يمينها وقف ثلاثة رجال ناحية سور القصر بينما وقف على يسارها رجلان أحدهما يبدو من هيئته أنه حارس، حيث أمسك العصا الطويلة التي غالباً ما تظهر في التصاوير مع الحراس.

أما الناحية الأخرى من الصور خارج القصر، يظهر فيها فرسان يتقدمهما صاحباهما وقد أسند كلُ منهما سلاحاً فوق كتفه، وأمامهما ثلاثة رجال أحدهما وقف ينظر إلى الفارسين يليه رجل حمل إناءً بكلتا يديه وأمامه رجل كبير الحجم يتكئ على عصا، ويليه مباشرة باب القصر وقد جلس داخله رجلٌ كبير الحجم، ربما كان البواب.

ويظهر في خلفية الصورة بناء مرتفع ورائه سور القصر الذي يظهر من خلفه فناء آخر وبعض أبنيته.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن هيئة مجالس الترفيه واللهو الخاصة بأمراء أو أعيان ذلك العصر، وما يظهر فيها من ترتيب الجلوس وأفراد الحاشية من الرجال والنساء وعلامات السيادة، والأواني والأدوات المستخدمة في هذه المجالس. كما تقدم بنماذج مختلفة لأزياء الأمراء والحاشية وغيرهم رجالاً ونساءً من ذلك العصر.

ويظهر في الصورة نماذج بعض العناصر والطرز المعمارية المختلفة التي وجدت في ذلك العصر.

لوحة (١٢٢)

الموضوع: أمير يصطاد أسوداً جبلية. [١]

المخطوط والتاريخ: ورقة منزوعة، يحتمل ألا تكون من أكبر نامه الأولى، **(٩٩٩هـ/١٥٩٠م)**
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٤٣,٣ × ٢٩,٤.

[١] على الرغم من أن الباحثة قد حددت الموضوع العام الذي تصوره اللوحة وهو: "رحلة صيد"، إلا أنها قد جانبها الصواب في تعيين الموضوع والحدث التاريخي الدقيق والصحيح الذي ذكرت أن اللوحة تصوره؛ حيث ذكرت أنه: "تصويرة تمثل الأمير سليم في رحلة صيد في مدينة الله آباد"، والموضوع الصحيح هو ما ذكرته في المتن عاليه.

مكان الحفظ ورقمه: مجموعة متحف ديفيد ساملينج (David's Samling Collection)، برقم (In. no. 15/1980).[1]

المرجع: - يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٣٦، ص ٦٠ – ٦٢.

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من لوحات أكبر نامه المنزوعة كما ذكرت بطاقة بيانات التصويرة على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف، غير أني بعد مراسلتهم لأخذ إذن النشر؛ أرسلوا لي بعد الإذن خطاباً آخر يخبروني فيه أن المتخصص في المتحف أفاد أن هذه التصويرة يُحتمل أن تكون غير منتمية لأي من نسخ مخطوط أكبر نامه [2]. وقد لاحظت قبل إرسالهم هذا التوضيح أن خصائص اللوحة الفنية تختلف قليلاً عن تصاوير نسخ أكبر نامه، حيث ذكرت سابقاً في الحاشية أن ملامح وجه أكبر تختلف عن مثيلاتها في نسخ أكبر نامه كلها، ومن ثم فهذه اللوحة حتى وإن كانت من أكبر نامه فإنها لا تصور أكبر، وهذا أمر في حد ذاته يرجح أنها لا تنتمي لأي من نسخ أكبر نامه الخمسة، حيث إنها كل تصاوير الصيد لم تصور أحداً غير أكبر، كما أن ملامح الوجه والأزياء تختلف تماماً عن تلك التي تظهر في التصاوير التي تصور أحداثاً قبل عصر أكبر.

ونظراً لأن هذه التصويرة قد اعتمدت عليها دراسة سابقة كما يظهر من مرجع التصويرة؛ فقد آثرت تركها في الرسالة لتصحيح ما وقعت فيه الدراسة السابقة من غير قصد.

الوصف:

رسم الفنان مسرح الحدث الذي تتناوله الصورة ممثلاً في جانب من البرية، يظهر فيه أكبر [3] جالساً بثبات أسفل شجرة كبيرة، ومصوباً بندقيته بدقة نحو اثنين من الأسود الجبلية فوق تل مرتفع، ويلاحظ خلف أكبر حملة علامات السيادة ومن خلفهم فارسان حمل كلاً منهما صقراً صياداً.

ويظهر في يسار خلفية الصورة خلف الشجرة فيل ضخم، يبدو أنه طليعة الموكب المرافق لأكبر. أما مقدمة الصورة فيظهر فيها عربة يجرها ثوران، وحُمل عليها خلف السائق فهداً صياداً، وبجوار العربة رجلاً يمسك في يده اليمنى أرنباً قام باصطياده. ويظهر أمام العربة ثلاثة رجال، يلاحظ أن أحدهم يمسك باثنين من كلاب الصيد اللذين يرتويان من مياه النهر.

ويمكن من خلال هذه الصورة توثيق بعض الجوانب الخاصة برحلات صيد الأسود البرية خصوصاً والصيد عموماً، من خلال ما تقمه الصورة من معلومات عن هيئة فرقة الصيد والأسلحة

---

[1] يُسر لي الحصول على إذن المتحف باستخدام هذه اللوحة في البحث الحالي، وذلك من خلال المراسلة بتاريخ (Fri, Feb 23, 2018 at 11:26 AM). وللحصول على نسخة من اللوحة والاطلاع على بطاقة بياناتها على الموقع الإلكتروني الرسمي لمجموعة متحف ديفيد الفنية **انظر:**

http://www.davidmus.dk/files/8/d/3176/Copyright_David Collection_Copenhagen_15-1980_web_2.jpg

-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢).

[2] وذلك بتاريخ (Tue, Feb 27, 2018 at 11:44 AM)، ونص التي رسلتها مسؤولة التسجيلات بالمتحف السيدة (Mrs. Mette Korsholm) كما يلي:

"I would just let you know that one of our curators, Dr. Joachim Meyer, have informed me, that the miniature, 15/1980, probably not is from an Akbarnama"

[3] يختلف شكل أكبر في هذه الصورة عن كل الصور السابقة واللاحقة من أكبر نامه، وعلى الرغم من ذلك ذكرت بطاقة اللوحة في المتحف أنه أكبر.

المستخدمة في هذا النوع من الصيد، والحيوانات التي قد تستخدم في الصيد كالصقور والفهود. كما توثق جانباً من مراسم مواكب الصيد الملكية ممثلة في ملازمة حاملي علامات السيادة لأكبر.

هذه كانت الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير أكبر نامه الأولى، وأهم ما ورد فيها من مظاهر حضارية، وما تمدنا به من معلومات عن هذه الجوانب

الفصـــل الثالـــث

الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه وآئين أكبري الأخرى

المبحث الأول: **تصاوير مخطوطات أكبر نامه الأخرى:** (عددها ١١٧)

أولاً: تصاوير مخطوط أكبر نامه الثانية. (عددها ١٠٥)

ثانياً: تصوير مخطوط أكبر نامه الثالثة. (عددها ٤)

ثالثاً: تصويرة مخطوط أكبر نامه الرابعة.

رابعاً: تصويرة مخطوط أكبر نامه الخامسة.

المبحث الثاني: **تصاوير نسخ مخطوطات آئين أكبري (المجلد الأخير من أكبر نامه):**

أولًا: تصاوير نسخة مبكرة من آئين أكبري (١٠٣٠هـ/١٦٢١م)

ثانيًا: نسخة متأخرة من آئين أكبري (١٢٢٥هـ/١٨١٠م)

ثالثًا: نسخة متأخرة من آئين أكبري (ق١٢-١٣هـ/١٨م)

رابعًا: نسخة متأخرة من آئين أكبري (ق ١٣هـ/١٩م).

المبحث الأول

الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه الأخرى

أولاً: تصاوير مخطوط أكبر نامه الثانية. [1]

لوحة مزدوجة: حفل تتويج أكبر، في (٢ شوال ٩٦٣هـ/١٤ فبراير ١٥٥٦م). اللوحتان (١٢٣)، و (١٢٤).

لوحة (١٢٣)

الموضوع: حفل تتويج أكبر، في (٢ ربيع ثاني ٩٦٣هـ/١٤ فبراير ١٥٥٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة).

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٥-١٦٠٣م)
المصور: مادهو.
المقاسات: ١٨ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: غير مرقمة.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 1 b.).
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة ملونة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 6, Fol. 1.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings,** Vol.1, P.235, PL. 2.93.

النص المصور:

في بداية عام ٩٦٣هـ/ نوفمبر ١٥٥٥م، أمر همايون بتوجه ابنه أكبر إلى البنجاب من أجل القضاء على ما تبقى من فلول دولة السوريين الأفغان، وأرسل معه بيرم خان وصياً عليه [2]. وبعد انتقاله بمدة تعرض همايون لحادث خطير أثناء صعوده إلى مكتبته الملكية ووقع على رأسه، وأصيب إصابة شديدة أدت إلى وفاته في يوم الجمعة (ربيع الأول ٩٦٣هـ/فبراير ١٥٥٦م). فأرسل رجال الحاشية المؤتمنون خبر الوفاة إلى بيرم خان عندما كان الجيش مخيماً في بلدة كلانور، وعندما علم أكبر الخبر حزن جداً على والده [3]. وبعد أن تجاوز حالته هذه وهدأ، تمت مبايعته واعتلى العرش في ليلة الجمعة (٢ربيع الثاني ٩٦٣هـ/١٤ فبراير ١٥٥٦م)، عندما كان مخيماً في كلانور. [4]

---

[1] على عكس متحف فيكتوريا وألبرت فإن مكتبة تشيستر بيتي في مدينة دبلن لا تنشر على موقعها الإلكتروني الرسمي أي لوحات من لوحات مخطوطات أكبر نامه، وقد اعتمدت على المراجع المتخصصة في الوصول لعدد منها وعلى رأسها الكتالوجين اللذان أصدرتهما المكتبة والمثبتين كمرجع لكثير من هذه اللوحات. لكن المراجع لا تحتوي على كل منمنمات أكبر نامه المحفوظة في المكتبة. وقد يُسر للباحث الحصول على نسخ ملونة بدقة جيدة من كل لوحات أكبر المحفوظة في مكتبة تشيستر بيتي في دبلن بإيرلندا، وذلك من خلال المراسلة مع المكتبة نفسها. وترتب على ذلك أن حصل الباحث على لوحات لم تنشر من قبل، ولوحات لم تنشر ملونة من قبل في أي من المراجع المتخصصة التي اطلع عليها الباحث وعلى رأسها الكتالوجين اللذين أصدرتهما المكتبة. كما حصلت على إذن استخدام هذه اللوحات في البحث الحالي. وبيانات المراسلة هي (Mon, May 8, 2017 at 1:33 PM).

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥١٣ – ٥١٤.

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٢٢ – ٥٣٠.

[4] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٤٠ – ٥٤٤.

وتمثل اللوحة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة حفل تتويج أكبر واعتلاءه العرش في بلدة كلانور، في (٢ربيع الثاني ٩٦٣هـ/١٤ فبراير ١٥٥٦م).

يقول أبو الفضل: " وفي ذلك المكان وفي وقت رائع أي مساء يوم الجمعة تقريباً ... ارتدى مجد الذرية النبيلة الثوب الذهبي ووضع على رأسه تاجاً داكناً وجلس مهاباً في كنف رعاية الله على منصة السيادة وعرش الخلافة. " [١]

الوصف:

حاول الرسام تصوير تفاصيل نص أبي الفضل عن حفل التتويج، فرسم مسرح الحدث ممثلاً في جانب من مجلس البلاط المنعقد في مخيم الجيش ببلدة كلانور.

ويشاهد في الصورة أكبر الصبي اليافع، جالساً جلسته التقليدية فوق العرش ومن فوقه مظلة مكشوفة الجوانب رفعت فوقها مظلة أكبر منها، ووضع العرش على مصطبة فُرشت بالسجاد المزركش. ويظهر على يمين المظلة في يمين الصورة حملة علامات السيادة، ويلاحظ وقوفه من أمامه وليس خلفه كما سبق في كل اللوحات السابقة. ويظهر في يسار الصورة حيث ينظر أكبر بيرم خان وكبار الضباط وقد وقفوا في احترام بالغ مبايعين الملك الصغير. ويلاحظ أن كل من وقف على مصطبة الحرم الملكي قد وقف حافياً.

ويظهر في مقدمة الصورة عدد آخر من الضباط ورجال الدولة واقفين في احترام بالغ كما توحي هيئتهم، ويلاحظ بينهم السقاء يقوم يرش الماء من قربته على أرضية المعسكر لتلطيف الجو ومنع تكون الغبار من كثيرة الحركة داخل البلاط. أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من سياج خيمة البلاط الملكي.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن بعض مراسم التتويج واعتلاء العرش، كما تبين جانباً من هيئة البلاط الملكي وشكله خارج القصر، من حيث ترتيب الحضور ووظائفهم كحملة علامات السيادة، والسقاء الحاضر في البلاط، إضافة لذلك فإنها تقدم بعض نماذج الأزياء من ذلك العصر، بالأخص ما قد يكون اختص بلبسه كبار رجال الدولة والملك. كذلك توضح هيئة العرش ولواحقه.

لوحة (١٢٤)

الموضوع: حفل تتويج أكبر، في (٢ ربيع ثاني ٩٦٣هـ/١٤ فبراير ١٥٥٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة).

المخطوط والتاريخ: ورقة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المقاسات: ٢٢,٣ × ١٢,٧ سم.
الرقم في المخطوط: ٤٨.
مكان الحفظ: غير معلوم.
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [٢]

---

[١] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٥٤٠.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 5.-

[٢] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of

- Sotheby's auction catalogues: **New York, 25th March 1987, lot 186.**

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، وتقابل اللوحة السابقة رقم (١٢٣)، وتصور حفل تتويج أكبر واعلاءه العرش، في (٢ربيع الثاني ٩٦٣هـ/١٤ فبراير ١٥٥٦م).

وترتبط هذه التصويرة، بجانب آخر من رواية أبو الفضل عن حفل تتويج أكبر والمراسم المصاحبة لاعتلاء العرش. وهي من اللوحات المنزوعة من الجزء المحفوظ من المخطوط، ويُسر للباحث الوصول إليها.

يقول أبو الفضل عن ذلك: " وارتفعت الأصوات مهنئة من أقطار الأرض الستة، وتمجد منبر الوعظ بخطبة البركة، واكتسبت درجات المجد وقاراً بفضل عبارات الإشادة والسناء ... وعلى الرغم من الإدراك الخارجي قد يرى أن الواعظ كان ينزل درجة بدرجة، إلا أنه في الواقع كان يرتقي بالتدرج. ولما بات كلامه حلقاً في الأذن بفضل لقبه، وبات لسانه ينضح باللآلئ بفضل اسمه المجيد، ارتفعت الأصوات ممجدة من اليمين والشمال وتعالى صوت صراخ الخضوع والإذعان اللامحدود، وألقى مزينو المصانع الملكية ثوباً ذهبياً فوق كتفي الواعظ ولفوه بالذهب. ووزع خازن الخلافة الذهب والجواهر الثمينة يمنة ويسرة ... وفي اليوم عينه، حظي أمر السيادة بالمجد بفضل لقب الشاهنشاه وزين ختم سيد الأرض خطاباً عم العالم ... وأعلن السادة والسيردارات Sira U Sirdaran، الألوية والقادة ... وغيرهم من أعمدة المملكة وعيون السيادة، الولاء لسلسل النبل من أعماق قلوبهم وبثقة صادقة، وصادقوا على الولاء بأداء قسمٍ أمام الله. " [١]

الوصف:

أكمل الفنان في هذا النصف من اللوحة المزدوجة تصوير مشهد التتويج وما صاحبه من مراسم، وبينما ظهر جزء من مجلس البلاط الملكي المنعقد في مخيم الجيش في الصورة السابقة فالصورة الحالية يظهر فيها جزء آخر من نفس المجلس. وعلى الرغم من الأسلوب البلاغي غير الصريح لأبي الفضل في نصه إلا أن الفنان رسم عناصره بشكل واضح.

ويشاهد في يمين الصورة الواعظ أو الخطيب فوق منبر خشبي وقد اتكأ على عصا في يديه وهو يخطب، ويبدو أن هذا كان خطيب الجمعة الذي خطب أول النهار بينما يقف في توقيت التتويج بالليل خطيباً بين حشود المعسكر بمناسبة التتويج.

ومن وراء الخطيب فرقة موسيقية تظهر في يسار الصورة يعزف أفرادها على الآلات الموسيقية المختلفة.

وفي مقدمة الصورة وقف صف من الرجال في طابور وراء بعضهم في احترام بالغ، ربما كانوا ينتظرون دورهم في تهنئة ومبايعة السلطان الجديد

أما خلفية الصورة فيظهر فيها سياج الخيمة التي انعقد فيها مجلس البلاط، ومن خلفه يظهر منظر طبيعي.

(Sotheby's) أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Dec 12, 2017 at 1:55 PM).

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٤٠ – ٥٤١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 5 – 6.

وتوثق هذه الصورة بعض المراسم المتبعة في مجالس المبايعة والتتويج من خطيب وفرقة موسيقية، وطوابير المهنئين والمبايعين. إضافة لنماذج الأزياء المختلفة من أزياء الخطيب أو الفرقة الموسيقية أو غيرهم ممن ظهر في الصورة.

لوحة مزدوجة: اعتقال شاه أبو المعالي، في (٩٦٣هـ /١٥٥٦م). اللوحتان (١٢٥)، و (١٢٦).

لوحة (١٢٥)

الموضوع: اعتقال شاه أبو المعالي، في (٩٦٣هـ /١٥٥٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: لعُل.
المقاسات: ٢٢ × ١٣,٥ سم.
الرقم في المخطوط: غير مرقمة.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 6 b.)
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة ملونة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 7, Fol. 6b.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.239, PL. 2.95.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور حادثة اعتقال شاه أبو المعالي، وتصور هذه اللوحة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (٢) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، ومن ثم فهي تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث.

الوصف:

يختلف تصميم هذه الصورة عن مثيلتها التي تصور نفس الحدث من أكبر نامه الأولى رقم (٢)، على الرغم من أن كلتيهما اعتمدتا على نفس النص، بل إن الحدث صور هنا بلوحة مزدوجة ولس صورة واحدة كما في أكبر نامه الأولى.

وعلى الرغم من اختلاف التصميم إلا أن الفنان حاول محاكاة نص رواية أبي الفض عن الحدث، فأتت الصورة الحالية مركزة على لحظة الاعتقال، بينما ركزت الصورة التالية على مشهد حضور كبار رجال الدولة للاجتماع.

ويشاهد في وسط الصورة أكبر اليافع فوق عرشه الموضوع على مصطبة الحرم الملكي، ومن ورائه حملة علامات السيادة، وعلى يساره إلى يمين الصورة جلس برم خان بغطاء رأسه الجغتائي قريباً منه، وأمامه على الأرض بعض آنية طعام الوليمة. ويلاحظ أن أكبر مد يده يغسلها فوق طست أمسك به أحد الخدم بينما يقوم آخر بصب الماء فوقه، ومن خلف هذين الخادمين وقف حارسان أمسك كلٌ منهما عصاه المميزة، ومن ورائهما وقف اثنان من رجال الدلولة الحاضرين يتبادلون أطراف الحديث.

أما شاه أبو المعالي فيظهر عند طرف مصطبة الحرم الملكي إلى يسار الصورة، ويلاحظ أن المصور حاول هنا محاكاة نص الرواية بدقة على عكس لوحة أكبر نامه الأولى. حيث رسمه في حالة

تفاجئ بالرجل الذي أمسك به من الخلف مستغلاً أنه كان يمد يده ليغسلها فوق الإناء الذي وضعه أمامه الخادم الواقف بجوار المصطبة ويسمك إبريق الماء والمنشفة.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها مجموعة من خدم المجلس ما بين حامل لآنية طعام أو شراب وما بين حامل لآنية الغسيل وآخرون من الحراس. أما خلفية الصورة فقد شغلها الفنان بمنظر تقريبي للخيمة الملكية بشكلها المميز، ويعلوها مظلة على شكل رأس خيمة وعلق بها مظلتين مائلتين من اليمين واليسار، ويظهر من ورائها جانب من سرور مجلس البلاط الملكي.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات الجديدة عن جانب من هيئة الاجتماعات الملكية، وما يزهر فيها من شكل مجلس العرش، وشارات الملك، ومراسم الاجتماعات الملكية، وبعض ما يتعلق بالولائم المقامة فيه من آنية وخدم. فضلاً عن شكل الخيمة الملكية وملحقاتها.

لوحة (١٢٦)

الموضوع: اعتقال شاه أبو المعالي، في (٩٦٣هـ/١٥٥٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: لعَل.
المقاسات: ٢٤ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: غير مرقمة.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 7 a.).
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة ملونة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 8, Fol. 7a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.238, PL. 2.94.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور حادثة اعتقال شاه أبو المعالي، وهي اللوحة السابقة رقم (١٢٥). وتصور اللوحة الحالية نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (٢) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، ومن ثم فهي تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث.

الوصف:

أكمل الرسام في هذا النصف الأيسر تصوير الاجتماع الملكي في مجلس البلاط الذي اعتقل فيه شاه أبو المعالي، لكنه ركز هنا على إبراز اجتماع رجال الدولة الذين أشار إليهم أبو الفضل في روايته والذين كانوا حضوراً وشهوداً على هذا الاعتقال.

ويظهر في وسط الصورة صفٌ من كبار الضباط وكبار رجال الدولة الذين وقفوا مصطفين في طابور على طرف المخيم الذي يظهر جزء منه في يمين الصورة، وذلك من أجل مبايعة أكبر الولاء. ويظهر في يسار وسط الصورة فيل ضخم يليه في مقدمة الصورة مجموعة من الرجال يسحب أحدهم فرسا بينما يسحب آخر جملين. ويظهر على كل من في الصورة الاندهاش والتفاجؤ باعتقال شاه أبو المعالي في الصورة السابقة.

وتوثق هذه الصورة جانب من مراسم الاجتماعات الملكية وجانب من تنظيمها. كما تقدم نماذج بعض الأزياء الخاصة برجال البلاط وكبار ضباط الدولة. إضافة لما قد يتواجد في محيطها من حيوانات.

<u>لوحة مزدوجة:</u> ميرزا سليمان حاكم بدخشان يهاجم كابل، في (٩٦٣هـ / ١٥٥٦م). اللوحتان (١٢٧)، و (١٢٨).

لوحة (١٢٧)

الموضوع: ميرزا سليمان حاكم بدخشان يهاجم كابل، في (٩٦٣هـ / ١٥٥٦م) [١] (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سنكر.
المقاسات: ١٩ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: غير مرقمة.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 10 b.).
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة ملونة.
- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 10, Fol. 10b.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي،** لوحة ٦٣، ص ١٣٣. [٢]

النص المصور:

كان ميرزا سليمان حاكم بدخشان، وكان من الخاضعين لهمايون. إلا أنه بعد أن وصلت أخبار وفاة همايون وتولي ابنه الصغير أكبر، طمع في كابول التي كان منعم خان والياً عليها من قبل همايون. مستغلاً حالة الاضراب التالية لوفاة همايون وظناً منه بضعف ابنه الصغير، إضافة لقلة عدد الحامية الموجودة في كابل. ففرض الحصار حول كابل التي عمل منعم خان على تجهيزها للحصار، ودرات مواجهات عنيفة على أسوار كابل أبدى خلالها الطرفان خلالها قوة وبأس وشراسة في القتال. في أثناء ذلك كان أكبر قد أرسل قوة ملكية لحماية نساء العائلة الملكية، ومع انتشار أخبار وصول جيش الهند وتوجهه إلى كابل، اضطر سليمان لعقد مفاوضات قبل بها منعم خان بسبب ظروف المحاصَرين الضعيفة. وانتهى الأمر بفك الحصار وعودة ميرزا سليمان إلى بدخشان. وكان ذلك في (٩٦٣هـ / ١٥٥٦م). [٣]

وتمثل التصويرة الحالية، النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحداث الحصار الذي ضربه ميرزا سليمان حولها في (٩٦٣هـ / ١٥٥٦م).

ويروي أبو الفضل الحدث فيقول: " ... لما علم منعم خان بهذا الأمر، لم ينخرط في المعركة حكمة وتبصراً، إلا أنه بذل جهده لتنظيم الحصن وإعادة تنظيم ما انكسر، وأعاد إصلاح المناطق المحصنة والمتاريس وبعد أن اطلع الميرزا ... إلى عديد جيشه وإلى قلة الرجال الملكيين، تقدم مرحلة بمرحلة ووصل إلى كابل ... وأظهر في الحصار الأول تهوراً ومشاكسة وبرز في القتال. ونشب قتال

---

[١] لم يُصور هذا الحدث في أكبر نامه الأولى.
[٢] وقعت الباحثة في خطا تاريخي في حديثها عن الحادثة التي تصورها اللوحة؛ فعلى الرغم من أنها عينت الحادثة بشكل عام غير دقيق يمكن تقبله، إلا أنها حينما بدأت الدراسة الوصفية لها ذكرت أن اللوحة تصور مهاجمة أكبر لمدينة كابل وحصاره لها، وهذا تاريخياً غير صحيح، هذا على الرغم من تدوينها لمرجع أجنبي استقت منه الصورة. والحادثة الصحيحة التي تصورها اللوحة هي التي ذكرت في المتن عاليه.
[٣] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٥٦٧ ــ ٥٧١.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 39– 44.

عنيف بين الكابوليين الموالين والبداخشيين الشجعان واشتعلت نيران الهجوم والدفاع. وتقدم رجال ميرزا سليمان الشجعان إلى أسفل الحصن وأظهروا شجاعة ونفذوا هجوماً على البوابات ..." [١]

الوصف:

حاول المصور تجسيد عناصر نص أبي الفضل وتوضيحها، فرسم مسرح الحدث مقسماً على صورتين تمثلان لوحة مزدوجة، وفي الصورة الحالية صوره ممثلاً في رسم جانب من حصن كابل وعمائره الداخلية وبساتينه في خلفية الصورة ويسارها، واحتل بقية الصورة الساحة التي أمامه ويشاهد فيها قوات البدخشانيين المتكونة من فرسان بصحبتهم حمل اثنان منهم رايات ميرزا سليمان، وهم يهاجمون الحصن محاولين التصويب برماحهم ونشابهم نحو المحاصَرين الذين يمكن ملاحظتهم فوق أسوار الحصن الظاهرة في يسار الصورة. ويظهر في أقصى يسار مقدمة الصورة أحد الكابوليين يتقدم قوات المدافعين نحو البدخشانيين.

وتوثق هذه الصور بعض العناصر والطرز المعمارية الدفاعية والمدنية الموجودة في عصر أكبر. كذلك توثق بعض الجوانب الخاصة بالجيش والنظام الحربي من خلال الفرسان الظاهرين في الصورة وأسلحتهم ووسائل حماياتهم، إضافة لشكل الرايات التي تصاحب البدخشانيين وفرقة الموسيقى العسكرية وما تستخدمه من حيوانات وآلات موسيقية.

لوحة (١٢٨)

الموضوع: ميرزا سليمان حاكم بدخشان يهاجم كابل، في (٩٦٣هـ/١٥٥٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سنكر.
المقاسات: ٢٤,٥ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: غير مرقمة.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 11 a.)
المرجع: تنشر ملون لأول مرة ملونة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 9, Fol. 11b.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، وتقابل اللوحة السابقة رقم (١٢٧)، وتصور جانب من المواجهات التي دارت بين الكابوليين والبدخشانيين أثناء حصار ميرزا سليمان لمدينة كابل. في (٩٦٣هـ / ١٥٥٦م).

وتصور هذه التصويرة جزء آخر من نص أبي الفضل عن الحصار، يقول أبو الفضل: ".. واجتهد رجال كابل الموالون في الدفاع عن الحصن وتخلصوا من أولئك المغيرين الذين تقدموا من دون أي

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٦٩.

Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 41.-

نظام بإطلاق نيران المدافع والبنادق عليهم من الأسوار. وخرج رجال شجعان وأبطال من الحصن وقاتلوا ببسالة." [1]

الوصف:

أكمل الرسام في هذه الصورة رسم مسرح الحدث الذي رواه أبو الفضل ممثلاً في جانب من حصن كابل الذي ظهر جانب منه في الصورة السابقة.

ويشاهد في الصورة جانب من الحصن وأبنيته يحيط بها سور فُتحت فيه بوابة خرج منها الفرسان الشجعان الذين ذكرهم أبو الفضل لمواجهة قوات البدخشانيين. ويظهر فوق سور الحصن عدد من رماة الأسهم. ويظهر خلف الأسوار عدد من الجنود برماحهم الطويلة.

ويظهر في وسط الصورة مُنعم خان حاكم كابل من قِبل أكبر وقد جلس على سجادة مزركشة وأسند ظهره إلى وسادة، ويلاحظ أنه ينظر إلى اثنين من الجنود الذين أتو في خضوع، ربما ليبلغوه بالتطورات في أرض المعركة وليتلقوا منه الأوامر. ويظهر خلف منعم خان حملة علامات السيادة الخاصين به يتقدمهم حامل المذبة التي تختلف في شكلها عن المذبة الملكية.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية من عصر أكبر، كما توضح جانباً من مراسم مجالس الحكام التابعين لأكبر، من حيث طريقة إلقاء التحية لهم ووجود حاملي علامات السيادة الخاصين بهم. كذلك توثق جانب الجيش من ناحية الفرسان والرماة وأسلحتهم ووسائل حماياتهم.

لوحة (١٢٩)

الموضوع: القبض على هيمو بعد هزيمته في معركة باني بت، في (محرم ٩٦٤هـ/٥ نوفمبر ١٥٥٦م) [2]

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سنكر.
المقاسات: ٢٣ × ١٢,٣ سم.
الرقم في المخطوط: غير مرقمة.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 18 a.).
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة ملونة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 11, Fol. 18a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.247, PL. 2.98.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٣٩، ص ١٠٢ – ١٠٣.

النص المصور:

في (محرم ٩٦٤هـ/٥ نوفمبر ١٥٥٦م)، كانت معركة باني بت التي انتصر فيها أكبر على قوات محمد عادل شاه بقيادة القائد الهندوكي هيمو، وعلى رغم من ضراوة القتال إلا أن النصر النهائي لم يتم إلى بعد إصابة هيمو بسهم في عينه وخرج من خلف رأسه، بينما كان يقود هجوماً مضاداً من على

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٦٩.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 41.

[2] تقدم في أكبر نامه الأولى لوحة تصور مشهد تحول المعركة لصالح المغول وبداية الانتصار على هيمو، أما اللوحة الحالية رقم (١٢٩) والتي تليها رقم (١٣٠) تسجلان القبض على هيمو ثم عرضه على أكبر.

فيله، الأمر الذي ضعضع معنويات قواته التي انهزمت وتشتتت. لكن هيمو لم يمت على الرغم من هذه الإصابة وأسره القائد المغولي شاه قولي خان. [١]

تصور هذه اللوحة قوة مغولية تغادر المعركة ومعها هيمو أسيراً في الوقت الذي لازالت فيه قوات المغول تطارد قوات هيمو المنهزمة.

يقول أبو الفضل عن ذلك: " وفجأة وبينما القتال محتدم أصاب سهم ... عين هيمو وثقبها وخرج من مؤخرة رأسه ... ولما رأى المحاربون من حوله كيف أصاب سهم البركة هدفه، ارتخت أيديهم وفقدوا شجاعتهم ... وانهزم جيشه ... وفروا هاربين، عندئذ تقدم شاه قولي خان وبعض الرجال الشجعان ناحية الفيل الذي كان هيمو يركبه ... فما كان من السائس ... إلا أن أشار إلى سيده. لما سمع الشاه قولي خان بهذه النعمة الكبيرة ... منح السائس الرحمة وأمله بمكافأة سخية. ثم أخذ فيل هيمو وبعض الفيلة الأخرى وغادر أرض المعركة... ولاحقت قوة من الجنود المظفرين الفارين." [٢]

الوصف:

رسم الفنان مسرح الحدث ممثلاً في جانب من ساحة معركة باني بت. ويشاهد في مقدمة الصورة هيمو وقد أُسر بعد إصابته، وأُجلس في مقصورة خشبية مكشوفة مثبتة فوق ظهر الفيل وهو مقيد اليدين، ومن وراء الفيل يظهر آسروه الذين يرافقونه خارج أرض المعركة للذهاب به إلى أكبر.

أما خلفية الصورة فيظهر في يمينها قوات المغول المنتصرة وهي تطارد قوات هيمو التي انهزمت أمامهم في يسار خلفية الصورة. ويلاحظ بين قوات هيمو فيل ضخم قُتل سائقه فوقه وهو يحاول الفرار وتظهر فوقه واحدة من رايات جيش هيمو مثبتة على جانبه.

وتوثق هذه الصورة بعض جوانب النظام الحربي والجيش من خلال ما تقدم من معلومات عن أنواع فرق الجيش من خيالة وفيالة وما تستخدمه من أسلحة ووسائل حماية مختلفة. كما تعكس جانباً من طريقة التعامل مع الأسرى المهمين مثل قادة الجيوش من حيث طريقة تقييدهم ووسيلة نقلهم.

لوحة (١٣٠)

الموضوع: احضار هيموا أسيراً أمام أكبر، في (محرم ٩٦٤هـ/٥ نوفمبر ١٥٥٦م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: بدارس.
المقاسات: ٢٢,٦ × ١٢,٣ سم.
الرقم في المخطوط: غير مرقمة.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 19 a.).
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.
- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 12, Fol. 19a.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٤٠، ص ١٠٣.

النص المصور:

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ١٥٨ – ٥٨٨.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨٦ – ٥٨٧.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 64 – 65.

بعدما نجح شاه قولي خان في أسر هيمو، خرج مسرعاً إلى أكبر ومعه الأسير ليعرضه على أكبر، وبعد توسلات من بيرم خان بقتله، أمر أكبر بإعدامه بقطع رأسه، وأرسل رأسه إلى كابل بينما صلب جسده في دهلي. [١]

واللوحة الحالية تصور هيمو أسيراً أمام أكبر. يقول أبو الفضل: " وبينما كان كل واحد من الأبطال الذين شاركوا في المعركة يمثل في حضرة جلالة الملك ليتلقى نصيبه من الجوائز الدنيوية والروحية، أحضر الشاه قولي خان هيمو مقيداً، وعلى الرغم من الاستجواب الذي توجه به الرجال إليه لم ينبس لشدة جهله ببنت شفة..." [٢]

الوصف:

رسم الفنان مسرح الحدث في البرية القريبة من ساحة معركة باني بت حيث قُدم هيمو إلى أكبر.

ويشاهد في وسط الصورة أكبر فوق فرسه في هيئة تؤكد أنه لم يشارك بنفسه في المعركة، ويظهر أمامه على الأرض هيمو مُقيداً وفي وضعية خضوع قريبة من السجود، ومن ورائه الجنديان اللذان أحضراه. ووقف أمام أكبر عدد من كبار حاشيته، يتقدمهم رجل ربما يكون بيرم خان. ويظهر خلف أكبر في يسار الصورة حملة رايات السيادة.

ويظهر في مقدمة الصورة عدد من جنود أكبر مشاة وفيالة. بينما يظهر في خلفية الصورة فرقة الموسيقى العسكرية بآلاتهم الموسيقية المختلفة، تصحبهم رايات الملك. وربما كان هذا موكب الاحتفال بالنصر.

وتوثق الصورة الحالية هيئة موكب أكبر أثناء مكافأته لرجاله بعد انتصارهم في المعارك أو بعد نجاحهم في أعمالهم بشكل عام. وما يعكسه من مراسم تخص ذلك. أيضاً توثق واحدة من طرق عرض الأسرى على أكبر أو على القادة المنتصرين عموماً.

كما توثق أحد أدوار فرقة الموسيقى العسكرية المتمثل في الاحتفال بانتصار الجيش بعد المعركة مباشرة، ويلاحظ أن حملة الرايات الملكية غالباً ما يكونوا مصاحبين لهم. واللوحة بوجه عامٍ تعطي وتوثق لمحة عن إجراءات ما بعد الانتصار الجيش المغولي في معاركه.

لوحة (١٣١)

الموضوع: محاولة بهادر خان السيطرة على مدينة قندهار، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م) [٣]

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: أحمد.
المقاسات: ٢٥ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ٥٦.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 23 b.).

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨٦ – ٥٨٨.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨٧.
Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 65.-
[٣] تنفرد أكبر نامه الثانية بهذه الصورة التي لم ترد في نسخ المخطوط المصورة الأخرى أو لم تصلنا. كما أن الرسام الذي نفذها يظهر اسمه لأول مرة في أكبر نامه، ويبدو الفارق واضحاً بين مهارته الفنية المتواضعة ومهارة غيره من الرسامين القدامى المخضرمين الذين اشتركوا في تصوير نسخ المخطوط الأربعة.

المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

كان المتمرد بهادُر خان حاكم زاميينداور من بين من استغلوا موت همايون وتولى ابنه الصغير أكبر، حيث حاول السيطرة على مدينة قندهار من حاكمها شاه محمد قندهاري. بدأت محاولته أولاً بالمكر والخديعة من خلال زرع مجموعة من رجاله داخل الحصن ليفتحوه له وقت وصوله، غير أن شاه محمد علم بهم وقضى عليهم جميعاً، فاضطر بهادر خان لحصار المدينة. ونظراً لانشغال الجيوش الملكية في الهند بالحروب مع المنازعين لأكبر، اضطر شاه محمد للاستعانة بحاكم بلاد فارس الذي كان على علاقة طيبة بالعائلة المالكة، فضلاً عما كان بينهم من اتفاقات بتسليم قندهار لحكمهم قديماً، فأرسل حاكم بلادة فارس قوة من ٣٠٠٠ مقاتل، تفاجأ بهم بهادور خان. دار قتال عنيف انتهي بهروب بهادر خان ورجوعه إلى زاميينداور. وكان ذلك في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م). [١]

واللوحة الحالية تصور جانباً من القتال الذي دار بين القوة الفارسية وقوات المتمرد بهادر خان أثناء محاولة الأخير السيطرة على مدين قندهار، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م).

يقول أبو الفضل: " أرسل حاكم بلاد فارس ٣٠٠٠ تركماني ... لم يعلم بهادور خان شيئاً عن هذه القوة التي وصلت فجأة إليه. واحتدم الصراع بين الطرفين. ووقع حصانه مرتين تحته، إلا أنه أخفق في النهاية واضطر للهروب." [٢]

الوصف:

حاول المصور تجسيد مشهد المعركة التي نتج عنها انسحاب بهادُر خان وفكه الحصار عن قندهار.

حيث يشاهد في مقدمة الصورة جانب من خيام معسكر بهادُر خان الذي يحاصر به المدينة، ويظهر منه خيمتان واحدة في اليمين ويلاحظ فيها أحد خدم المعسكر ويبدو من هيئته وأدواته أنه طباخ وأن خيمته ربما تكون خيمة المطبخ. أما الخيمة التي بجوارها في يسار مقدمة الصورة فيظهر عليها أنها ربما تكون خيمة بهادُر خان شخصياً حيث يلاحظ أن تصميمها المميز الشبيه بتصميم خيام التي ظهرت في بعض لوحات خلف الملك أكبر، إضافة للونها الذهبي المميز، فضلاً عن أنها يظهر أمامها مصطبة فُرشت بسجادة مزركشة تعلوها مظلة وفي أسفلها بهادُر خان يتجهز بارتدائه لباس الحرب ويساعده في ذلك أحد معاونيه. ويقف أمامه في احترام أحد الجنود يتحدث إليه، وربما كان يخبره بأمر قدوم قوات حاكم بلاد فارس التي لم يكن يتوقعها. وعلى طرف المصطبة يظهر أربعة جنود آخرين جلس اثنان منهم يتبادلان أطراف الحديث بينما وقف الآخران في احترام بالغ.

أما وسط الصورة فيظهر فيه جانب من المعركة التي احتدمت بين قوات بهادُر خان وقوات حاكم بلاد فارس. بينما ظهر في خلفية الصورة رسم تشكيلي لمدينة قندهار المحصنة وبعض أبنيتها. ويلاحظ أن وجود سور داخلي يكون قلعة أصغر حجماً يتوسطه جوسق وقف داخله شاه محمد بلباس الحرب وأمامه حيث ينظر أحد الجنود يبلغه بوصول قوات الصفويين، ومن خلفه وقف اثنان من اتباعه، ويلاحظ خارج الجوسق فرسان مُسرجان وجندي آخر وقف في احترام.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٩٩ ـ ٦٠١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 82 - 84.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 83.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة الدفاعية والمدنية في عصر أكبر. كذلك توثق جانب من الجيش والنظام الحربي من خلال توثيق فرقة الفرسان الخيالة وأزيائها وأسلحتها ووسائل حماياتها المختلفة التي عكستها الصورة. إضافة لذلك تقدم نموذج لمعسكرات الحصار عموماً وخيام المطبخ التي توجد بها خصوصاً وما يتصل بها من هيئة العاملين فيها وأدواتهم. إضافة لشكل خيمة القائد وهيئتها. أيضاً تعكس بعض مراسم مجالس الحكام من خلال هيئة الحضور في خيمة بهادر خان وهيئة اجتماع شاه محمد حاكم قندهار، من حيث طريقة وقوف أو جلوس الحضور وطريقة الحديث معهم.

لوحة (١٣٢)

الموضوع: أكبر يستقبل والدته مريم مكاني لدى وصولها إلى الهند، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: دهنراج.
المقاسات: ٢٤,٥ × ١٢,٨ سم.
الرقم في المخطوط: ٥٧.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 25 a.).
المرجع: تنشر لأول مرة ملونة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 13, Fol. 25a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings,** Vol.1, P.249, PL. 2.101.
- الشوكي: **تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٣، ص ٤٨ – ٤٩.

النص المصور:

عندما توفي همايون كانت زوجته وبناته وبقيت نساء العائلة المالكة في كابل، وظللن هناك إلى أن نجح أكبر في هزيمة هيمو واستعاد دهلي وأصبحت آمنة لاستقبالهن. فأمر أكبر بتقدمهن إلى الهند، وأرسل لهن قوة حماية لترافقهن في الطريق، خاصة وأن كابل لم تعد آمنة بعدما أصبحت هدفاً لميرزا سليمان حاكم بدخشان. فتمت الرحلة بنجاح ووصلن آمنات. وما أن علم أكبر بوصولهن على مشارف الهند، وكان وقتها محاصراً لحصن مانكوت، توجه من فوره لاستقبال والدته وإبداء الاحترام والتقدير. [١]

واللوحة الحالية، تصور استقبال أكبر لموكب والدته على مشارف الهند، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م).

يقول أبو الفضل: " ... لما بلغت أخبار وصول السيدات العفيفات مسامع جلالة الملك الشاهنشاه ... عهد ... بأمر الحصار إلى خان خانان وتوجه للقائهن. وحصل اللقاء السعيد على بعد محطة من حصن مانكوت، وتكحلت عيون الملكة ميريام مكاني برؤية الملك الشاهنشاه ... وعم الفرح الأجزاء. " [٢]

الوصف:

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠١ – ٦٠٣.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 85 - 87.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٢ – ٦٠٣.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 86.

حاول الفنان تصوير تفاصيل اللقاء التي لم ترد في النص وكيف استقبل أكبر والدته. حيث صور مسرح الحدث في العراء على مشارف الهند وقريباً من منطقة حصن منكوت.

ويشاهد في يمين وسط الصورة ثلاثة من كبار ضباط أكبر الذي يظهر بعيداً عنهم في يمين مقدمة الصورة، وقد وقف مفرداً بدون حاملي علامات السيادة وقد أحنى رأسه وجزعه وواضعاً يده فوق رأسه تحية لأمه وتعظيماً لها. ويظهر وجه والدته في وسط الصورة داخل هودج حمله أربعة رجال على أكتافهم، ويلاحظ أن كل واحدٍ منهم قد أمسك عصاً طويلة خصصت للاتكاء عليها أثناء حمل الأثقال.

ويظهر في مقدمة الصورة بعض الرجال الذين كانوا معينين من أكبر لمرافقة النساء وحراستهن، ويظهر على يسارهم مجموعة من النساء بزيهن المميز الذي يغطي جسدهن كله وقد ركبنَّ أحصنة، وهذه أول مرة يظهر في لوحات أكبر نامه نساءً يمتطين أحصنة. وربما كان هذا الأمر مؤقتاً خلال لقائهن بأكبر فقط ثم سيرجعن مرة أخرى إلى هودجهن، ومما يرجح ذلك أن الهودج الذي يحمله الرجال يصعب تصور أنه وسيلة تنقلها الدائمة طوال الطريق وإنما ركبته خلال تركها للموكب الرئيسي لمقابلة ابنها.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب آخر من موكب الملكة الأم ونساء العائلة حيث يظهر فيه فيلان ضخمان في يسار الصورة وضع على كل منهما هودج كبير.

وتوثق هذه الصورة تبجيل أكبر لأمه وطريقة تقديمه التحية لها، كما توثق جانب من مراسم الاستقبالات بشكل عام. يضاف إلى ذلك أنها تقدم بعض المعلومات عن طريقة سفر النساء ووسائل حملهن خلال هذه الفترة، حيث يظهر فيها الهوادج وطريقة حملها على أكتاف الرجال أو على أظهر الحيوانات، إضافة لنماذج أزياء النساء خارج هذه الهوادج.

كما تقدم الصورة نماذج مختلفة لأزياء الرجال وبعض الأدوات الأخرى الخاصة بالحراس والحمالين.

لوحة (١٣٣)

الموضوع: تسليم مفاتيح حصن منكوت لأكبر، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: لعل.
المقاسات: ٢٥ × ١٣,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ٥٨.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 27 a.)
المرجع: تنشر لأول مرة ملونة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 14, Fol. 27a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.250, PL. 2.102.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٦٤، ص ١٣٤. [١]

النص المصور:

[١] جانب الباحثة الصواب في تحديد الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"حصار حصن منكوت"**، والصواب هو ما تم اثباته في المتن.

فر اسكندر سور أمام القوات المغولية إلى جبال سوالك واختبأ هناك، ثم علم أكبر بعد ذلك أن اسكندر قد جمع جيشاً كبيراً معتمدا في قسم غير قليل منه على زميندارات وراجاوات التلال المحيطة بهذه الجبال. فأعد أكبر وبيرم خان الجيش وانطلقوا لمواجهته، وأرسلوا قوة كبيرة لمعاقبة الزميندارات والراجاوات، مما دفع الأخيرين للانصراف عن اسكندر، الأمر الذي اضطره للهروب أمام قوات المغول وتحصن في قلعة مانكوت [١]. فضرب أكبر حوله الحصار، حيث أقيمت التحصينات ووزعت المدافع حول الحصن ولم يسمح بدخول أو خروج أي شيء إليه، ومع مرور الوقت وازدياد وطأة الحصار بدأ المحاَصَرون يفقدون شجاعتهم شيئاً فشيئاً، وانهارت معنوياتهم تماماً مع وصولهم خبر هزيمة مبارز خان الذي كانوا يعولون عليه في اشغال المغول في البنغال وبيهار. فاضطر إسكندر سور لطلب التفاوض وعقد الصلح الذي انتهى بالعفو عنه وتسليم أكبر مفاتيح الحصن. [٢]

واللوحة الحالية تصور تسليم أكبر مفاتيح الحصن. في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م).

يقول أبو الفضل: " ... وتم تنفيذ الاتفاق وفقاً للرغبات الملكية. وتلقى البلاط هدايا ثمينة ضمت عدد من الفيلة الممتازة التي تليق بالبلاط؛ وفي يوم ... السبت ٢٧ رمضان ٢٤أيار/مايو ١٥٥٧، تم تسليم مفاتيح الحصن ..." [٣]

الوصف:

على الرغم من أن رواية الحدث كاملة تمثل عدة صفحات إلا أن المصور اختار التركيز على نص أبي الفضل المقتضب عن تسليم مفاتيح الحصن وقام بتوضيحه وشرحه.

وقد رسم الفنان مسرح الحدث ممثلاً في جانب من مجلس البلاط المنعقد في الخيمة الملكية ومن ورائها يظهر بعض من خيام معسكر الجيش المحاصر للحصن.

ويشاهد في يمين وسط الصورة أكبر جالساً على سجادة فُرشت فوق مصطبة الحرم الملكي ويظهر فوقه مظلة كبيرة رفعت على أعمدة ومن ورائه وقف خلفه حفاةً حملة علامات السيادة يتقدمهم حامل المذبة التي تختلف في كلها عن الشكل المعتاد ظهوره في معظم لوحات أكبر. وينظر أكبر بوجهه إلى يسار الصورة حيث يقف إسكندر سور في مطأطأ الرأس خاضعاً ويحمل في يديه مفاتيح القلعة ليقدمها لأكبر تنفيذاً لشروط الاتفاق. ويظهر على يمين أكبر صفاً من كبار رجال الحاشية واقفين في احترام وتبجيل. ومن فوقه مظلة داخلية علقة في مظلة العرش.

ويظهر على يمين إسكندر سور في وسط ومقدمة الصورة الهدايا المتنوعة التي أحضرها معه يحملها رجاله ويلاحظ من بينها فيلان ضخمان، وقد أشار لذلك أبي الفضل. كما يظهر في يمين مقدمة الصورة عدد من رجال أكبر واقفين في انتباه ونظام.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من بقية خيام معسكر الجيش الملكي المزدحم بحركة القوات من فيلة وأحصنة وجمال، وربما كانت هذه الحيوانات من بين الهدايا التي أحضرها اسكندر سور.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٩٤ – ٥٩٩.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 75 – 81.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٥ - ٦٠٧.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 89 – 91.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 90 – 91.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن هيئة الاجتماعات الملكية خارج القصر بعض مراسمها، إضافة لمراسم الاستسلام وإعلان الخضوع وأنواع الهدايا المقدمة خلال ذلك من أفيال وأحصنة وجمال، أو تحف وأدوات متنوعة. كما تقدم نماذج مختلفة للخيام والملابس وأغطية الرؤوس.

لوحة (١٣٤)

الموضوع: أكبر في حفلة صيد خارج مدينة لاهور، في (٩٦٤هـ/١٥٥٧م) [١]

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠٠٥-١٠٠٦هـ/١٥٩٦-١٥٩٧م)
المصور: منوهر (محتمل).
المقاسات: ٤١٦ × ٢٩٠ مم.
الرقم في المخطوط: ٦٤ أو ٦٥ أو ٦٦.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة ومتحف مورجن (The Morgan Library & Museum)، برقم (MS M.458.8).
المرجع:

- Schmitz, Barbara, Pal, Pratapaditya, Thackston, Wheeler M. & Voelkle, William M.: **Islamic and Indian manuscripts and paintings in the Pierpont Morgan Library**, New York: Pierpont Morgan Library, 1997, Pl. 32.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٨٠. [٢]
- يوسف: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٠٩، ص ١٦٣ – ١٦٥.

النص المصور:

كان الصيد من الأنشطة المحببة إلى أكبر؛ حيث شب على ممارستها منذ نعومة اظفاره؛ فبعد أن انتهى أكبر من السيطرة على حصن مانكوت ونظم شؤونه، توجه من فوره إلى أغرا مروراً بلاهور،

---

[١] تمثل هذه اللوحة إحدى اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وقد واجهتني صعوبة في تخمين موضعها وترتيبها بين لوحات المخطوط الأخرى. وقد اعتمدت في اختيار موضعها وترتيبها الحالي ومن ثم اختيار النص المذكور عاليه على عدة أمور، أولها: أن أرقام اللوحات المنزوعة من هذا القسم من المخطوط معروفة بدقة. ثانياً: أن اللوحات الأخرى التي عثر عليها حُدد مكان نزعها ورقمها داخل المخطوط بدقة وبعضها ترجيحاً، وذلك بالاعتماد على نص مصاحب للصورة أو رقم مدون عليها أو تخميناً من خلال القياس مع لوحة مشابهة لها في أكبر نامه الثانية، وقد قام بهذه العملية المتخصصون، وبقي بعد ذلك عدد من الأماكن الخالية التي لم يعثر على لوحاتها أو لم يعلم موضوعها أو نصها. ثالثاً: وضوح موضوع الصورة الحالية من خلال عناصرها التي ترجح أنها رحلة صيد. رابعاً: ورود ملاحظة في بطاقة اللوحة على الموقع الرسمي لمكتبة ومتحف مورجن تُخمن المجال الزمني لحادثة الصيد التي تصورها اللوحة، وهي عندما كان أكبر في السابعة عشر أو الثامنة عشر من عمره أو قبل الواحد والعشرين، واعتمدوا في ذلك على إشارة لأبي الفضل تفيد بأن اللحية لم تنبت في وجه أكبر إلا في عمر الواحد والعشرون، أي في الفترة ما بين ١٥٥٦م وحتى١٥٦٠م؛ في حالة التسليم برأيهم بخصوص أن عمره الذي يوحي به شكله في الصورة سبعة عشر أو ثمانية عشر، وبالرجوع إلى اللوحات المنزوعة من المخطوط في الصفحات التي تتناول هذه الفترة وُجد أن ثلاث لوحات منزوعة منها. وبقراءة نص أبو الفضل قابلني النص المذكور عاليه والذي يتناسب نوعاً ما مع تصميم الصورة كما يظهر من الدراسة الوصفية عليه.
-للاطلاع على الملاحظة الواردة في بطاقة حفظ اللوحة على الموقع الرسمي للمتحف؛ **انظر:**
-http://www.themorgan.org/collection/treasures-of-islamic-manuscript-painting/77#overlay-context=collection/treasures-of-islamic-manuscript painting/77
-آخر زيارة للموقع كانت في (١٧/٢/٢٠١٨م)

[٢] ذكر الباحث أن هذه اللوحة محفوظة في مكتبة تشيستر بيتي بدبلن، وقد جانبه الصواب في ذلك، والصواب ما أثبته في المتن عاليه.

وذلك من أجل تنظيم أمور إقليم البنجاب. وكان أول شيء مارسه أكبر بعد وصوله بقليل هو ممارسة الصيد. [1]

واللوحة الحالية واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتصور أكبر حوله مجموعة من المرافقين وهو في طريق إلى رحلة الصيد. في (٩٦٤هـ/١٥٥٧م).

يقول أبو الفضل: " ... ووصل جلالة الملك إلى لاهور ... قبل أن يصل المعسكر إلى هناك. وشغل نفسه بالصيد، وعد بضعة أيام وصل المعسكر كاملاً." [2]

الوصف:

رسم الفنان مسرح الحدث ممثلاً في العراء بعيداً عن مدينة لاهور التي تظهر بعيدة جداً في خلفية الصورة.

يشاهد في مقدمة الصورة تلة عالية ظهر عليها أكبر فوق فرسه وبجواره وخلفه حملة علامات السيادة إضافة لأحد رجال فرقة الصيد الذي أمسك باثنين من كلاب الصيد من نوع يشبه تماماً نفس النوع من الكلاب الذي ظهر في لوحة (١٢٠) من أكبر نامه الأولى.

ويظهر أمام أكبر أربعة رجل يحمل كل واحدٍ منهم صقراً صياداً، وربما كان هؤلاء من بين أفراد فرقة الصيد أو أنهم كانوا يمارسون الصيد عندما التقى بهم أكبر فذهبوا لتحيته.

ويشاهد في وسط الصورة الطريق المجاور للتلة التي وقف عليها أكبر، ويلاحظ فيه حركة سير رسم الفنان عناصرها بشكل صغير والتي تنوعت ما بين راكبي الأحصنة أو راكب فيل أو راكبي عربة يجرها الثور، أو مشاة على أرجلهم. وتظهر تلة على الجانب الآخر من الطريق يليها سهل ممتد يظهر فيه بعض المنازل لقرية تقع في خلف التل مباشرة.

أما خلفية الصورة فيظهر في يسارها جانب من مدينة لاهور الحصينة بسورها وأبراجها، ويظهر أمام أسوارها أبنية قرية على طرف التل، ويظهر أسفل التل بستان مُسور فيه من أنواع الأشجار المختلفة والنخيل الكثير، ويلاحظ خلالها ثلاث قباب لمبنى قابع بينها. كما يلاحظ بستان آخر في أقصى خلفية الصورة وقريباً من سوره مبنىً آخر أبيض اللون.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن رحلات الصيد الملكية وهيئة الموكب الملكي وأعضاء فرقة الصيد، ومراسم الموكب الخاصة بأكبر. كما تقدم نماذج مختلفة لبعض العناصر والطرز المعمارية للعمارة المدنية والدفاعية.

---

[1] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٦٠٨ – ٦٠٩.

[2] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٦٠٨ – ٦٠٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 94.

لوحة (١٣٥)

الموضوع: أكبر يستقبل السلطان آدم جَاكَّار في بلاطه، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م)

المخطوط: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٢٣,٥ × ١٢,٨ سم.
الرقم في المخطوط: ٦٠.
مكان الحفظ ورقمه: محفوظة حالياً في متحف فيكتوريا الوطني ((NGA، برقم (AS8 – 1977) [١]
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). [٢]
- Sotheby's auction catalogues: **London, 4th May 1977, lot 341.**
- Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar.**

النص المصور:

كان السلطان آدم جاكَّار رأس قبيلته جاكار وحاكم مناطقها، وكان قد أسدى خدمة جليلة لهمايون فيما مضى عندما قبض على أخيه المتمرد ميرزا كامران وسلمه إياه، ولهذا كان يحظى بعلاقات وطيدة مع البلاط. وقد أتى إلى البلاط معزياً أكبر في أبيه، ومهنئاً له أيضاً بمناسبة اعتلاءه العرش وانتصاراته التي حققها على أعداءه. وكان ذلك بعد سيطرة أكبر على حصن مانكوت في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م). [٣]

واللوحة الحالية تصور استقبال أكبر للسلطان آدم، يقول أبو الفضل: " في خلال المدة التي تنورت لاهور بقدوم جلالة الملك الشاهنشاه، قدم سلطان آدم غاخار وقدم الولاء وحظي باستقبال فاضل ... وحظي بأفضال كثيرة ومن ثم شهد على تنفيذ أمانيه كلها." [٤]

الوصف:

على الرغم من النص المقتضب جداً لأبي الفضل إلا أن الفنان حاول شرحه وتفصيله؛ حيث صور مسرح الحدث ممثلاً في جانب من البلاط الملكي في مدينة لاهور. ويشاهد في يمين خلفية الصورة أكبر جالساً على عرشه داخل جوسق ملكي كُشف اثنين من جوانبه، ويلاحظ أمام الجوسق مصطبة الحرم الملكي مفروشة بالسجاد المزركش وفي منتصفها وعاءٌ كبيرٌ وضع فيه بعض الدفاتر والأوراق على ما يبدو. ويظهر في يمين الصورة حملة علامات السيادة واقفين على يسار أكبر. بينما نظر أكبر إلى يمينه ناحية السلطان آدم جاكَّار الواقف في خضوع واحترام، ويظهر من ورائه عدد من الرجال، وربما كانوا من رجاله أو من رجال البلاط.

ويشاهد في يسار وسط الصورة كاتب في يده دفتر يشير بيده خلف ظهره حيث وقف عدد من الرجال يظهرون حتى يسار مقدمة الصورة ويحملون في أيديهم ما يرجح أنها هدايا أحضرها السلطان

---

[١] يمكن الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بياناتها من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف، وذلك من خلال الرابط التالي:
- http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/53271/

[٢] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بياناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's)أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات". وذلك بتاريخ (Tue, Nov 21, 2017 at 8:04 PM).

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦١٠.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦١٠.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 95 – 96.

آدم معه من بينها فرس أسود، أو ربما هي بعض من تلك الأفضال التي أنعم بها أكبر عليه كما ذكر أبو الفضل.

ويظهر في يمين مقدمة الصورة خمسة رجال حمل أحدهم إبريق الماء والطست المخصصين لغسل اليدين قبل الأكل وبعده، يليه آخر يحمل وسادة بينما حمل ثالث صقراً صياداً بجوار رجل طويل أمسك عصا سمراء تخص الحراس عادة. أما يسار خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من أحد أبنية القصر، ويلاحظ من ورائه أفقاً تخللته الأشجار الطويلة الكثيفة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن هيئة المجالس الملكية في البلاط داخل القصور، وما يظهر فيها من مراسم الاستقبالات وما يقدم فيها من هدايا. إضافة لذلك فإنها تقدم نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس، وكذلك بعض الأدوات التي عادة ما تظهر في مجالس البلاط. فضلاً عن بعض النماذج عناصر معمارية وطرزها من ذلك العصر.

لوحة مزدوجة: أكبر يمتطي فيلا ثائرا – يدعى لاخنا –. اللوحتان (١٣٦)، و (١٣٧)

لوحة (١٣٦)

الموضوع: أكبر يتعرض لحادثة خطيرة، أثناء ممارسة مصارعة الفيلة، في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م)
(النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)

المصور: فرُخ، ومَنوهر، وآننت.
المقاسات: ٢١,٥ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ٦٢.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 32 b.)
المرجع: تنشر لأول مرة ملونة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty**, Vol. 2, PL. 15, Fol. 32b.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.253, PL. 2.103.

النص المصور:

شب أكبر على حب ركوب الفيلة والمصارعة بها، وبينما كان في العاصمة دهلي ركب الفيل المسمى لاخنا المشهور بوحشتيه وغضبه وصارع به فيلاً آخر مماثلاً له في الضخامة والشر، وبينما كان أكبر يطارد الفيل المهزوم، علقت قدم لاخنا في حفرة عميقة فهاج بشدة محاولاً تحرير نفسه، ولم يستطع أحد المحيطين بأكبر السيطرة على الفيل وتهدئته تمهيداً لنزول أكبر من عليه ثم تحريره، وعندما حاول أكبر التصرف علقت قدمه في حبل عنق الفيل وتعرض لخطر الدهس في ظل حركات الفيل العنيفة والمتواصلة، لكنه تمكن من النجاة. [١]

تمثل التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور ممارسة أكبر لمصارعة الفيلة، وتعرض حياته للخطر أثناء ذلك. في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م).

يقول أبو الفضل: " ... في الواقع لم يخطر في بال أحد أنه سيمتطي الفيل ... فقد وضع حبلاً حول رقبة الفيل زينة، وجلس على مقربة من رقبته واضعاً قدميه في ذلك الحبل ... وحدث أن انتصر الفيل لاخنا الذي كان الملك على ظهره وانطلق يلاحق بجنون الفيل الآخر عندما علقت فجأة قدمه، التي

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٢٠ – ٦٢٤.

تشبه عموداً كبيراً في حفرة عميقة فسيطرت عليه حالة من الغضب الشديد ... وحاول المقاومة فكثرت حركاته ... ولما تعالت الصيحات من كل مكان، وذابت شجاعة الموالين معها، تحرك الملك ... من مكانه فعلقت قدمه العظيمة في الحبل الذي يلف عنق الفيل ... أمسك جلالة الملك ... أمسك بالحبل ... في خلال تلك الفوضى والجلبة ... وفي حين كان الفيل يعتمد على قوته لتخليص قدمه من الهوة، وكان يناضل بطريقة مدهشة، ويميل من جنب إلى جنب نحو الأرض، وفيما تعالى من جهة صراخ الناس، وازدادت من جهةٍ أخرى حركة الفيل في سعيه للتخلص من جلالة الملك المقدس، أتى عدد من الرجال البواسل المحليين والحذرين وخلصوا جلالة الملك من الفيل ..." [١]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل بدقة متناهية من حيث تجسيد كل عنصر من عناصر النص في الصورة وعددٌ تجاهله، ونظراً لأهمية الحدث لتعلقه بأكبر أولاً ثم للخطر الذي تعرض له والشجاعة التي أبدها، فقد بلغ من المصور أن رسم لوحة مزدوجة لاستيفاء الحدث توضيحاً وشرحاً. وقد ركز على مشهد سقوط قدم الفيل في حفرة عميقة وما ترتب على ذلك.

ويشاهد في الصورة أكبر مع مرافقيه في وسط الصورة فوق الفيل الهائج، ويلاحظ انكفاء الفيل على الأرض بسبب سقوط قدمه في حرفة عميقة. ويظهر الفيل الآخر الذي ذكره أبو الفضل في مقدمة يسار الصورة وهو يفر خوفاً من فيل الملك.

ويظهر في الصورة حول الفيلين عدد كبير من رجال أكبر، وقد بدا عليهم جميعاً الهلع والاضطراب خوفاً على أكبر. وقد تقدم رجلان من على يمين الفيل ويساره ويحمل كلاً منهم عصا طويلة وجهها نحو رأس الفيل. بينما اتجه آخرون بجوارهم لتخليص الملك. ويظهر في يمين خلفية الصورة بجانب من بستان امتلأ بالأشجار، يليه في يسار الصورة جانب من سور مدينة دهلي وبعض عمائرها.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية المدنية والدفاعية، إضافة لما تقدم من نماذج الأزياء المختلفة من عصر أكبر. كذلك تعطى لمحة عن المراسم المصاحبة لممارسة أكبر لهذا النوع من المصارعة.

لوحة (١٣٧)

الموضوع: أكبر يتعرض لحادثة خطيرة، أثناء ممارسة مصارعة الفيلة، في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م)
(النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: فرُخ، ومُكُند.
المقاسات: ٢٤ × ١٢,٨ سم.
الرقم في المخطوط: ٦٣.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 33 a)
المرجع: تنشر لأول مرة كاملة وملونة. (نشر منها جزء ملون في المرجع أدناه)
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.252, PL. 2.104.

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٢٢ – ٦٢٣.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 113 – 114.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن اللوحة السابقة رقم (١٣٦)، وتصوران معاً حادثة خطيرة تعرض لها أكبر أثناء مصارعته للفيلة في مدينة دلهي، في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م).

الوصف:

أكمل الفنان في هذا النصف الأيسر من اللوحة المزدوجة تصوير المشهد الذي بدأه في النصف الأيمن السابق، حيث صور هنا جانباً من الحشد الذي ذكره أبو الفضل في نصه ممن كان حاضراً أثناء ممارسة أكبر لهوايته.

ويشاهد في مقدمة الصورة جانب من الحضور قد أصابهم الهلع ففروا ناجين بحياتهم من طريق الفيل المهزوم الذي كان يطارده أكبر في الصورة السابقة. بينما وقف في وسط الصورة جمع آخر من الحضور في هدوء وإن كان بدا عليهم الانتباه، ويبدو أن سبب الهدوء هو كونهم وقفوا بعيداً عن الخطر. ويظهر بينهم في يسار الصورة عدد من حاملي علامات السيادة.

أما خلفية الصورة فيظهر في يمينها جانب من أسوار مدينة دهلي ومبانيها الداخلية، ويلاحظ وجود خدنق يحيط بسور المدينة من الخارج ومن يوجد جسر يعبر من فوقه عند فتحة البوابة. ويظهر في مقابلة المدينة عدد من الأبنية الأخرى.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية للعمارة الدفاعية والمدنية، كما تقدم لنا نماذج مختلفة من أزياء هذا العصر. وتعكس الصورة بعض من المراسم المصاحبة لممارسة أكبر لهوايته في مصارعة الفيلة.

لوحة مزدوجة: أكبر يعين منعم خان في منصب خان خانان، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) اللوحتان (١٣٨)، و (١٣٩)

لوحة (١٣٨)

الموضوع: أكبر يعين منعم خان في منصب خان خانان، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: كُفردَهَنْ.
المقاسات: ٢٤ × ١٢,٨ سم.
الرقم في المخطوط: ٦٧.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 49 b.)
المرجع: تنشر لأول مرة ملونة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 16, Fol. 49b.

النص المصور:

أصبح منصب الوكالة شاغراً بعد تمرد الوكيل السابق بيرم خان على أكبر، وذلك بسبب سعى المغرضون الذين استغلوا بعض الأخطاء التي وقع فيها بيرم خان وأوغروا صدر أكبر ضده. فلم يجد

أكبر أنسب من واليه على كابل منعم خان فاستدعاه، فالتحق منعم خان أثناء حملته إلى البنجاب ضد بيرم خان. في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م). [1]

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور تعيين أكبر لمنعم خان في منصب الخان خانان، وتكريم عدد من الضباط والقادة وعلى رأسهم شمس الدين محمد أتكا خان، أخو أكبر في الرضاع.

يقول أبو الفضل عن ذلك: ... لما نزل جلالة الملك في سيرهند، وصل منعم خان الذي خرج من كابول بناءً على الأوامر مع بعض الضباط ... وصلوا وتلقوا النعم السخية. فتم تعيين منعم خان لمنصب وكيل مرموق ومنحه لقب خان خانان وألبسه ثوب الشرف، في حين تلقى الضباط جميعاً أفضالاً توازي مراكزهم وجدارتهم. في ذلك الوقت السعيد عينه حين أدى شمس الدين محمد خان أتكا وغيره من الموالين الولاء بعد تأديتهم خدمات بارزة وعودتهم منتصرين وخصهم بالأفضال، منح جلالة الملك ثوب daqu (Pelisse) وثوب الفتح اللذين زينا بيرم خان لأتكا خان الذي حصل أيضاً على بقي عظيم خان " [2]

الوصف:

يشاهد في الصورة جانب من البلاط الملكي في سيرهند، ويظهر أكبر في يمين خلفية الصورة جالساً على كرسي يختلف قليلاً عن كرسي العرش المعهود ظهوره في اللوحات السابقة، ومن ورائه وقف حاملو علامات السيادة ولاحظ أن أحدهم حمل بين يديه كيساً بنياً لا يتضح كنهه. ويقف أمام أكبر منعم خان في احترام بالغ وتوقير متحدثاً إلى الملك ويلاحظ أنه قد ارتدى ثوب الشرف الذي ميزه عن كل الظاهرين في الصورة، كما يلاحظ أنه قد وقف حافياً على أرض مصطبة حرم العرش. ويظهر أمامه على نفس المصطبة صبي وطفل صغير بغطاء رأس مميز وقد أمسك عصا في يديه.

ويشاهد عدد كبير من الرجال قد ملأوا ساحة البلاط ملتفين حول العرش مع محافظتهم على المسافة المعتادة بينهم وبين حرم العرش. ويظهر في يمين الصورة بجوار مصطبة الحرم مباشرة اثنان من حملة علامات السيادة. ويلاحظ بين الحضور في مقدمة الصورة بجوار السور ن الداخل صقراً صياداً قد حمله أحدهم. بينما يظهر بجوار السور من الخارج حارسان وقفا على باب فناء القصر يُحادثان رجلاً وقف خلفه حصان مع سائسه

أما يسار خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من بناء القسر يلاحظ في أنواع مختلفة من الأشجار أسفل أحد أروقته المكشوفة.

<u>وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات</u> عن بعض العناصر والطرز المعمارية المدنية من عصر أكبر. كما توثق جانباً من المراسم المتبعة في تولية وكيل السلطنة خصوصا أو تولية كبار الدولة عموماً، إضافة للشكل العام للبلاط في مثل هذه المناسبات. يضاف إلى هذا نماذج الأزياء المختلفة وأغطية الرؤوس.

---

[1] علامي: أكبر نامه، جـ ٢، ص ٦٦٨ ــ ٦٦٩.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٦٨ ــ ٦٦٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 174.

لوحة (١٣٩)

الموضوع: أكبر يعين منعم خان في منصب خان خانان، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: هرنند.
المقاسات: ٢١ × ١٢,٢ سم.
الرقم في المخطوط: ٦٨.
مكان الحفظ ورقمه: معرض ومتحف فرير وساكلر، برقم (F1952.34). [١]
المرجع: حصلت على النسخة الملونة من الموقع الإلكتروني الرسمي، حيث نشرت في المرجع التالي أبيض وأسود. [٢]
- Beach**: The Imperial Image**, P. 118, Cat. No. 12f.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن اللوحة السابقة رقم (١٣٨)، وتصور بقية حدث تعيين أكبر لمنعم خان في منصب الخان خانان، وتكريم عدد من الضباط والقادة وعلى رأسهم شمس الدين محمد أتكا خان، أخو أكبر في الرضاع. في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م).

الوصف:

أكمل المصور في هذا النصف من اللوحة المزدوجة تصوير مشهد تولية منعم خان وكيلاً للسلطنة.

ويشاهد في الصورة مسرح الحدث ممثلاً في جانب من الاجتماع الملكي المنعقد في مجلس البلاط في فناء القصر الملكي في سيرهند. ويظهر في وسط الصورة عدد كبير من الحضور الواقفين في احترام بالغ. ويلاحظ بينهم من ناحية سور الفناء عدد من الرجال قد حملوا آلات موسيقية مختلفة، ومن

---

[١] ورد في بطاقة بيانات اللوحة على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف؛ أن موضوع اللوحة هو " بيرم خان يطلب العفو من أكبر" وأنها تمثل النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن اللوحة التالية في الكتالوج رقم (١٣٩). للاطلاع على النسخة وبطاقة بياناتها **انظر:**

- http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1952.34

-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٢/٢/٢٠١٨م).

غير أن الدراسة التي نشرها التحف نفسه لمجموعته الفنية ومن بينها لوحات أكبر نامه، ذكرت أن اللوحة مجهولة الموضوع والموضع في المخطوط، حتى إن هذه الدراسة لم تدرجها في قائمة اللوحات المنزوعة من أكبر نامه التي أُعدت في نفس الدراسة.

- Beach**: The Imperial Image**, P. 116 – 123, Cat. No. 12f.

[٢] غير أن قائمة أخرى باللوحات المنزوعة من مخطوط أكبر نامه الثانية أُدرجت فيها اللوحة، كلن بموضع آخر غير الذي ورد في بطاقة بياناتها على الموقع الرسمي للمتحف، وأن الموضوع هو "كبر يعين منعم خان في منصب خان خانان"، وأنها تمثل النصف الأيسر من لوحة مزدوجة نصفها الأيمن تمثله لوحة (١٣٧) في الكتالوج.

-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.241, Foot Note no. 16, Missing Painting no. 68.

والحقيقة أن الأمر متضارب لم أستطيع الاختيار فيه، وذلك بسبب التقارب الكبير بين خصائص اللوحة الحالية واللوحتان الآخرتان، وأن كلاهما يصلح ليكون نصفاً أيمناً للوحة الحالية. ومن ثم آثرت الأخذ بالرأي الذي أثبته في المتن وليس رأي المتحف.

خلفهم ظهر رجل يحمل سيفاً في كيسه بنفس الهيئة والطريقة التي يكون عليها حاملو علامات السيادة التي يمثل السيف أحدها.

كما يتقدم هؤلاء الحضور فهداً صياداً أمسك به سائسه. ويليه بجوار السور من الداخل رجل يحمل وعاءً ربما يحوي طعاماً. ويظهر بجوار السور من الخارج مجموعة رجال ربما يكونوا قد أتو لحضور مراسم تولية وكيل السلطنة يتقدمهم رجل يحمل بين يديه ما قد يكون وعاءً غُطي بقماش أحمر، ووقف على باب ساحة البلاط الذي يفتح في السور ثلاثة حراس أمسكوا عِصياً سوداء رفيعة بأيديهم ويلاحظ أن أحدهم يشير بالتوقف لمجموعة الرجال التي تقدمت.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من بعض أبنية القصر الداخلية بجوارها شجرة كبيرة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن بعض العناصر والطرز المعمارية من عصر أكبر. إضافة لعدد كبير من نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس الرائجة في ذلك العصر. كما تعكس جانباً من الهيئة العامة للاجتماعات الملكية في البلاط من حيث ترتيب الحضور وطريقة وأماكن وقوفهم، وما قد يكون متواجداً من حيوانات خاصة بالملك في البلاط. إضافة لما يرتبط بتولية المناصب العليا من مراسم، مثل وجود الفرق الموسيقية.

لوحة (١٤٠)

الموضوع: بيرم خان يطلب العفو من أكبر، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: دهرَمداس.
المقاسات: ٢٤,٢ × ١٢,٩ سم.
الرقم في المخطوط: ٦٩.
مكان الحفظ ورقمه: معرض ومتحف فرير وساكلر، برقم (F1952.33)
المرجع: حصلت على النسخة الملونة من الموقع الإلكتروني الرسمي، حيث نشرت في المرجع التالي أبيض وأسود. [١]
- Beach: **The Imperial Image**, P. 104, Cat. No. 12b.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٨٩، ص ١٧٢.

النص المصور:

لما بلغت بيرم خان وكيل السلطنة المتمرد أنباء اقتراب جيش أكبر منه، أرسل طلباً للصفح والعفو، فقبل أكبر ذلك، وأرسل له الوكيل الجديد منعم خان ليحضره إليه، فحضر حيث أكبر وطلب العفو والسماح منه، فعفا عنه وأكرمه متذكراً خدماته الجليلة في وصايته عليه صغيراً وتثبيته أركان الدولة الناشئة بعد وفاة همايون. [٢]

واللوحة الحالية تصور خضوع بيرم خان وطلبه العفو من أكبر. في (٩٦٨هـ/١٥٦٠م).

يقول أبو الفضل: " وذهب بيرم خان إلى عتبة البركة ... وأدار ... وجهه نحو البلاط الملكي ... لف منديلاً حول رقبته وسجد خجلاً وندما. ووضع رأسه الملطخ بالغبار عند أقدام جلالة الملك الشاهنشاه

---

[١] للاطلاع على اللوحة وبطاقة بياناتها **انظر:**
- http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1952.33
- آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧١ – ٦٧٤.

عابرة العالم، والألم يعصر فؤاده مرة، والخجل يعتري روحه مرة أخرى، والفرح يملأ ... وتعالى صوته ينتحب ويبكي. قبل جلالة الملك أعذاره ورفع رأس بيرم بيده المقدسة من أرض الخزي وقبله وأخذ الفوطة التي تلف رقبته ومسح دموع الندم وغبار الخجل من على وجهه ... سأل عن صحته وأجلسه عن يمينه ... في حين أخذ الضباط الآخرون أماكنهم بناءً على مرتبة كل منهم." [١]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة النص وتوضيحه، فرسم مسرح الحدث ممثلاً في جانب من ساحة القصر الملكي والمجلس المنعقد فيه. ويشاهد في يسار خلفية الصورة أكبر جالساً على سرير العرش وليس كرسي العرش المعتاد ظهوره وظهر بجوار قدم السرير وعاءً وضع على طبق وكلاهما لونهما أبيض. وأمام أكبر مباشرة انحنى بيرم خان على قدمه يقبلها ومن ورائه منعم خان ورجل آخر يقدمونه لأكبر. ويلاحظ أن بيرم خان قد لف منديلاً حول عنقه كما ذكر أبو الفضل، وربما كانت هذه إحدى علامات الخضوع والاستسلام. ومن وراء أكبر وقف حاملو علامات السيادة. ويلي أرضية الجوسق مصطبة حرم العرش وقد فُرشت بنفس السجادة التي فُرشت بها أرضية الجوسق، ويلاحظ أن كُل من وقف عليها وقف حافي القدمين. ووقف على طرف المصطبة في يمين الصورة أحد الخدم يحمل إناء طعام وينظر خلف ظهره إلى رجلين حمل أحدهما صقراً صياداً بينما أمسك الآخر بعصاً اتكأ عليها.

ويظهر عدد كبير من الحضور من كبار الضباط ورجال الدولة حول العرش في يمين ويسار الصورة، ويلاحظ في يسار مقدمة الصورة بجوار السور من الداخل اثنان من الرجال يعزفان الموسيقى في هذه المناسبة. ويظهر قريباً منهما فهد صياد مع سائسه. ويفتح في السور بوابة وقف عليها من الخارج حارس يشير بيده لرجلين بالتوقف، ويحمل أحدهما آنية طعام بينما أمسك الآخر بحبل الحصان الذي يلاحظ ورائه رجل ثالث. وتوحي هيئة ممسك حبل الحصان أنه ربما يكون خادماً لمالك الحصان الأصلي. أما يمين خلفية الصورة فيظهر فيه جانب من بعض أبنية القصر الداخلية.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة المدنية من عهد أكبر. كما تقدم نماذج مختلفة من الأزياء وأغطية الرؤوس من نفس الفترة.

كذلك تبين الهيئة العامة لمجلس البلاط من حيث ترتيب الحضور وطريقة وأماكن وقوفهم، والحيوانات الملكية المتواجدة بين الحضور وأماكن وقوف الحراس وأدواتهم، فضلاً عن ظهور حملة علامات السيادة الملازمين لأكبر إلا فيما ندر.

كما أن بعض المراسم الخاصة بإعلان الخضوع وطلب العفو من الملك؛ مثل لف العنق بمنديل وطريقة تقديم الشخص طالب العفو إلى الملك، وما يصاحب ذلك من وجود فرقة موسيقية وما يستخدمونه من أدوات.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧٣.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 181.

لوحة (١٤١)

الموضوع: المرة الأولى التي يصطاد فيها أكبر فهد الشيتا، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: دولت.
المقاسات: ١٩: ١٩,٨ × ١٢ سم.
الرقم في المخطوط: ٧١.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 52 a).
المرجع: تنشر لأول مرة ملونة.

- Pal: **Masters artists of the imperial Mughal court**, P. 92, Pl. 5.

النص المصور:

تصور هذه اللوحة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (٨) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث.

الوصف:

تختلف هذه اللوحة كلياً عن اللوحة التي تصور نفس الحدث في أكبر نامه الأولى؛ سواء من ناحية تصميم وعناصر اللوحة أو أسلوبها الفني. غير أنه على الرغم من هذا الاختلاف إلا أن اللوحتان قد تناولتا نفس الموضوع.

ويشاهد في وسط الصورة وهو يشرف على عملية رفع فهد الشيتا من أحد الفخاخ التي كانت قد أُعدت وفق مخطط أكبر كما أشار لذلك أبو الفضل. ويظهر على جانبي حفرة الفخ ثلاثة رجال أمسك كلٍ منهما بحبل رُبط حول خِصر الشيتا، وبجوارهم مباشرة قفص فارغ لوضع الشيتا فيه. ويقف خلف أكبر حملة علامات السيادة، يليهم في يسار وسط الصورة رجلان رفع أحدهما كلتا يديه، ربما للدعاء. ويظهر في مقدمة الصورة رجلان؛ وقف أحدهما يشاهد عملية الصيد بينما أمسك الآخر بفرس الملك.

وعلى الرغم من قلة العناصر في هذه اللوحة قياساً بالموجودة في أكبر نامه الأولى إلا أنها تقدم بعض المعلومات عن رحلات الصيد الملكية عموماً وعملية صيد الفهود خصوصاً. من حيث طبيعة الفخاخ والأقفاص، وهيئة المرافقين الملكيين. يضاف إلى ذلك نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس المختلفة من عصر أكبر.

لوحة مزدوجة: أكبر يلتقي سفراء ميرزا سليمان حاكم بدخشان، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م). اللوحتان (١٤٢)، و(١٤٣).

لوحة (١٤٢)

الموضوع: أكبر يستقبل سفراء ميرزا سليمان حاكم بدخشان، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سورداس.
المقاسات: ٢٣,٥ × ١٢ سم.
الرقم في المخطوط: ٧٢.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 53 b)

المرجع:

- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.245, PL. 2.107.

النص المصور:

كان ميرزا سليمان حاكم بدخشان ممن استغلوا ظروف موت همايون ليعلنوا تمردهم، فهاجم كابل وحاصرها لكنه فشل في ذلك كما تقدم. وبعد عودته إلى بداخشان خاض حروب مع البلخيين الذين قاوموه بشدة، فانتهت حروبه بخسائر فادحة كان على رأسه موت ولده ميرزا إبراهيم. ومع تعاظم خطر الأوزبك والبلخيين المجاورين له، وضعف قوته العسكرية، أدرك أنه لابد من اللجوء لأكبر والاستعانة به، فأرسل وفداً يحمل اعتذاراته عن حماقاته السابقة ويطلب العفو والمعونة من أكبر، فقبل الأخير توسلاتهم وعفى عن ميرزا سليمان. وكان ذلك في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م). [١]

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور مقابلة أكبر لوفد ميرزا سليمان حاكم بدخشان.

يقول أبو الفضل عن ذلك: "ومن الأحداث التعليمية التي حدثت في حينها وكانت بمنزلة مرهم لعيون المحظوظين نذكر مقتل ميرزا إبراهيم بن ميرزا سليمان ولجوء الأخير إلى بلاط حامي العالم ... في بداية العهد، أظهر هذا الرجل سلوكاً سيئاً كما سبق أن ذكرنا. وتولى الله مزين العالم أمر عقابه وأنزل به هزيمة عظيمة وجعل منه متوسلاً يتضرع عن أعتاب البلاط. أرسل تضرعاً عبر أحد المقربين منه الذي تميز بمعرفته بتفاصيل الأمور. في تلك الحقبة وصل المندوب المذكور آنفاً وانتظر ليقدم الولاء. وحصل على إذن بالرحيل لمقابلته بعد أن نزل جلالة الملك في منزل منعم خان، فحصل على مجد السجود، وقدم المندوب تضرع الميرزا سليمان مع هدايا مناسبة. أما الغاية من ذلك فتجلت في التعبير عن الخجل والندم وعن الإساءات السابقة. " [٢]

الوصف:

ركز الفنان على توضيح مشهد دخول سفراء ميرزا سليمان في البلاط بحيث أعطى بعداً مرئياً لنص أبي الفضل عن مقابلة السفراء لأكبر والذي لا يتجاوز السطرين. وقد رسم الفنان لوحة مزدوجة تمثل الصورة الحالية نصفها الأيمن.

ويشاهد في الصورة الحالية جانباً من ساحة القصر الملكي التي انعقد فيها مجلس البلاط، ويظهر في يسار الوسط والمقدمة من الصورة بعض أفراد السفارة مع الهدايا التي جلبوها معهم، والتي تنوعت ما بين جمالُ محملة بالهدايا، وأنواع مختلفة من التحف والصناديق والأقمشة التي حملها أفراد الوفد. ويلاحظ اختلاف أزياء وأغطية رؤوس أفراد هذا الوفد عن بقية الرجال التابعين لأكبر في الصورة.

ويظهر في يمين الصورة عدد من رجال أكبر امتطى اثنان منهم فيلين ضخمين يليهم حارس أمسك رمحاً طويلاً في مقدمة الصورة، بينما يظهر عدد آخر من الرجال في خلفية الصورة مصطفين في هيئة منظمة، ومن ورائهم جانب أحد أبنية القصر الداخلية.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن مراسم الاستقبالات والسفارات، من حيث هيئتهم وما يحملونه من هدايا مختلفة سواء حيوانات أو تحف متنوعة وملابس وأقمشة. كما توثق جانباً من الشكل

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧٨ – ٦٨٤.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧٨ – ٦٧٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 188 – 189.

العام للبلاط الملكي خلال هذه الاستقبالات من حيث ترتيب رجال الحاشية وكبار الضباط وأماكن وقوفهم وهيئتهم. كما توثق الصورة بعض نماذج للعناصر والطرز المعمارية الخاصة بعمارة القصور في عصر أكبر.

لوحة (١٤٣)

الموضوع: أكبر يلتقي سفراء ميرزا سليمان حاكم بدخشان، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سورداس.
المقاسات: ٢٢,٥ × ١٢,٢ سم.
الرقم في المخطوط: ٧٣.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 54 a)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 17, Fol. 54b.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.254, PL. 2.108.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، ويقابلها في النصف الأيمن اللوحة السابقة رقم (١٤٢)، ويصورا معاً لقاء أكبر لوفد ميرزا سليمان حاكم بدخشان، في منزل منعم خان. في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م).

الوصف:

يُكمل الفنان في هذه الصورة المشهد الذي بدأ في تصويره في الصورة السابقة، حيث صور بقية مجلس البلاط المنعقد في فناء القصر.

ويظهر في الصورة السلطان أكبر جالساً على سرير الملك، داخل جوسق ملكي مكشوف الجوانب وله درابزين في اثنين من جوانبه، ويعلو أكبر مظلة معلقة داخل الجوسق على سبيل الزينة، بينما علقت مظلة أخرى مائلة خارج الجوسق، ويظهر من خلف الجوسق في يمين خلفية الصورة بعض أبنية القصر الداخلية. ويظهر خلف أكبر داخل الجوسق في يسار الصورة حملة علامات السيادة، بينما وقف أمامه رجل داخل الجوسق.

ويظهر في يمين الوسط والمقدمة من الصورة سفير ميرزا سليمان حاكم بدخشان، ومن ورائه عدد من مرافقيه الذين حملوا هدايا مختلفة، يلاحظ من بينها سيف وصقورٌ صيادة وخيول أصيلة. ويلاحظ أن السفير قد أمسك في يده حلقة كبيرة غير مكتملة وقد أمسك أكبر مثيلة لها.

ويلاحظ وجود عدد كبير من رجال دولة أكبر وحاشيته، حيث يظهر مجموعة منهم في يمين خلفية الصورة أسفل المظلة بجوار الجوسق، بينما تظهر مجموعة أخرى عن يمين أكبر في يسار الصورة، ويلاحظ في المجموعة الأخيرة رجلٌ يكتب في دفتر صغير رفعه أمام وجهه، وربما كان كاتب البلاط المسؤول عن تسجيل هدايا السفارات والوفود. كذلك يلاحظ من بين أفراد هذه المجموعة رجلان حمل كلٌ منهما آلة موسيقية يعزفون عليها.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن شكل المجالس الملكية، من حيث ترتيب هيئة جلوس الملك ورسوم مجلسه، وترتيب الحضور حوله وطريقة وقوفهم. كما تعكس بعض مراسم الاستقبالات في البلاط، من حيث رسوم استقبالهم سواء من حيث هيئة رجال البلاط وهيئة وأماكن وقوفهم أو من حيث عزف الموسيقى، أو من حيث وجود كاتب البلاط المسؤول عن تسلم الهدايا التي أحضروها وتدوينها.

يضاف إلى ما سبق أن التصويرية تقدم نماذج مختلفة من أزياء وأغطية رؤوس ذلك العصر، وأيضاً نماذج مختلفة للعناصر والطرز المعمارية للعمارة المدنية.

لوحة (١٤٤)

الموضوع: أكبر يستقبل الطفل عبد الرحيم بعد اغتيال والده بيرم خان، في (الأول من ٩٦٨هـ/سبتمبر ١٥٦١م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: سورداس.
المقاسات: ٢٢,٨ × ١٢ سم.
الرقم في المخطوط: ٧٤.
مكان الحفظ ورقمه: غير معلوم.
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [١]
- Sotheby's auction catalogues: **New York, 25th March 1987, lot 183.**

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية. تصور هذه اللوحة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (١١) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث.

الوصف:

تقترب هذه الصورة في التصميم العام من مثيلتها التي تقابلها من أكبر نامه الأولى. حيث يشاهد في الصورة الحالية أكبر جالساً على عرشه وقد مد يديه يرفع رأس الطفل اليتيم عبد الرحيم الذي كان قد انحنى يقبل قدم الملك، ومن وراء الطفل وقف محمد أمين ديوانا الذي أحضره إلى البلاط بناءً على طلب الملك، وبجواره أحد مساعديه. ويظهر خلف أكبر في يمين الصورة حلمة علامات السيادة الذين وقفوا حفاة، ويلاحظ أن اثنان منهم وقفوا بجوار مصطبة حرم العرش في ساحة القصر.

أما الساحة نفسها فيظهر فيها عدد من الرجال المصطفين بجوار سور الفناء من الداخل وقريباً منهم حارس رفع عصاه عالياً، ربما لضبط وقوفهم أو لمنع المتكلم منهم. ويلاحظ من بينهم رجل حمل صقراً صياداً. أما من خارج السور في مقدمة الصورة فيظهر فرس مع صاحب الذي يتقدمه رجلان حمل كل منهما وعاءً كبيراً، ربما يكون وعاء طعام.

---

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بياناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's) أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Dec 12, 2017 at 1:55 PM).

ويظهر في خلفية الصورة بناء طويل من ثلاثة طوابق خلف أكبر مباشرة، يظهر من خلفه بعض الأشجار وجانب من بناء آخر من أبنية القصر.

وتقدم هذه الصورة ببعض الجوانب الحضارية المهمة من عصر أكبر، حيث تقدم نماذج مختلفة لبعض العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة المدنية من عصر أكبر، إضافة لنماذج الأزياء وأغطية الرؤوس.

كما توثق جانب من الشكل العام للبلاط ومجلس العرش والاجتماعات فيه، وما يصحبها من طريقة تقديم الراغبين في الدخول على الملك وطريقة تقديمهم التحية وإعلانهم الولاء صغاراً كانوا أم كبار.

لوحة (١٤٥)

الموضوع: الحاشية تنتظر الاطمئنان على صحة أكبر بعد إصابته بالجدري، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: مَنُهَر.
المقاسات: ٢٣,٨ × ١٢,٣ سم.
الرقم في المخطوط: ٧٥.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 57 a.)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 15, Fol. 57a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.243, PL. 2.109.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٠٤، ص١٩٦ – ١٩٧.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٧٨.

النص المصور:

تعرض أكبر للإصابة بمرض جلدي، حيث ظهرت بثور على جسده، يعتقد أنها بسبب الجدري، ونتج عن ذلك إصابته بالحمى، غير أنه شفى بعدها.[١]

والتصويرة الحالية تمثل النصف الأيسر من لوحة مزدوجة مفقودة، وتصور حالة القلق التي تسود الحاشية ورجال الدولة، وانتظارهم الاطمئنان على أكبر، غير أن النصف الأيمن المقابل لهذه التصويرة مفقود.

يقول أبو الفضل عن ذلك: " ومن الأحداث الأليمة التي حدثت في حينها نذكر إصابة جلالة الملك الشاهنشاه ببعض الإعاقة الناتجة عن ظهور البثور على جسده المقدس ... وبناءً عليه، أصيب جسد جلالة الملك الشاهنشاه بالحمى وترنحت طباعه المقدسة من مركز الصيانة. ماذا عساي أقول عن نزيف

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٢.

قلوب المخلصين وعن شجاعتهم التي ذابت؟ وأصاب الاضطراب أرواح رعاة رجال الأعمال. وبعد بضعة أيام، ظهرت بعض البثور على جلديه وأكنها شذاب لهذا المرض ..." [١]

الوصف:

تعد هذه التصويرة تعبيرا أو توضيحاً لنص أبي الفضل عن الاضطراب الذي ذكر أبو الفضل أنه أصاب قلوب المخلصين، الأمر الي دفعهم إلى الانتظار خارج القصر انتظاراً للاطمئنان على صحة الملك.

وقد رسم الفنان مسرح الحدث ممثلاً في جانب من فناء القصر الملكي، ويظهر في وسط الساحة عدد من كبار رجال الدولة المحبين المخلصين كما وصفهم أبو الفضل، وقد ظهروا مصطفين منتظرين سماع الأخبار عن صحة الملك. ويلاحظ أن رجلاً منهم حمل صقراً صياداً بينما حمل آخر قفصاً صغيراً. كما يلاحظ وجود فرس مع سائسه، وربما كان هذا فرس الملك، ويقف بجوار السائس رجلٌ ينظر في دفترٍ صغيرٍ يرفعه أمام وجهه، ويلاحظ أن معظمهم ينظر إلى يمين الصورة، وربما كان موضع النظر إلى الموضوع الذي تصوره الصورة المفقودة الذي قد يكون موضع تمريض الملك وعلاجه.

ويظهر في خلفية الصورة باب من أبواب ساحة القصر وقف عليه حارسان، بينما يظهر في مقدمة الصورة باب آخر وقف عليه حارسان آخران، ويلاحظ أن أحدهما يوقف رجلاً يحمل آلة موسيقية ومن ورائه سائسٌ مع فرسه.

وتقدم هذه الصورة بجانب من المراسم المتبعة في حالة مرض الملك وما كان يقوم به كبار رجال الدولة تجاه الملك في هذه الحالة من التواجد قريباُ منه للاطمئنان عليه. كما تقدم نماذج مختلفة من أزياء وأغطية رؤوس الحاشية والخدم والحراس، ويضاف إلى ذلك نماذج من العناصر والطرز المعمارية للعمارة المدنية من عصر أكبر.

لوحة مزدوجة: هزيمة باز بهادر حاكم مالوة، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)، اللوحتان (١٤٦)، و(١٤٧).

لوحة (١٤٦)

الموضوع: السيطرة على حصن سرانجبور بعد هزيمة باز بهادر – حاكم مالوة – وفراره، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: لعْل.
المقاسات: ٢٤ × ١٢ سم.
الرقم في المخطوط: ٧٦.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 59 b.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٢.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 252.

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحداث الانتصار على باز بهادُر وفراره والسيطرة على مالوة. في (٩٦٨هـ/ ١٥٦١م).

وتصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (١٣) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. وتعد هذه الصورة تقليداً رديئاً ومحاكاة ضعيفة لمثلتها في أكبر نامه الأولى.

الوصف:

تختلف الصورة الحالية عن مثيلتها في أكبر نامه الأولى في أنها لم تشتمل على مشهد المعركة التي هزم فيها باز بهادر وإنما اقتصرت فقط على تصوير مشهد اقتحام الحصن، وما اشتمل عليه من إنقاذ نساء وجواري باز بهادر من الذبح.

ويشاهد في وسط ومقدمة الصورة جانب من قوات المغول وهي تتقدم مندفعة ناحية بوابة الحصن التي نجح بعض القوات من اختراقها ودخول الحصن، حيث يظهر داخل الحصن في خلفية الصورة بعض الجنود المغول الذين نجحوا في إنقاذ نساء جواري باز بهادر من القتلة الموكلين من قبله بالقضاء عليهم في حال تأكدهم من هزيمته. في نفس الوقت انشغلت مجموعة أخرى من المغول داخل الحصن بمطاردة وتعقب بعض رجال باز بهادر الساعين للفرار في يسار خلفية الصورة.

أما أقصى خلفية الصورة فيظهر فيها بعض أبنية الحصن الداخلية التي اشتعلت النيران ببعضها.

وتقدم هذه التصويرة ببعض المعلومات عن النظام الحربي والجيش من حيث بعض الفرق العسكرية من خيالة وفيالة ومشاة وما يستخدموه من أسلحة متنوعة ووسائل حماية مختلفة. كما تقدم نماذج لعناصر وطرز معمارية من العمارة الدفاعية والمدنية، يضاف إلى ذلك نماذج أزياء الرجال والنساء المختلفة التي ظهرت في الصورة.

لوحة (١٤٧)

الموضوع: السيطرة على حصن سرانجبور بعد هزيمة باز بهادر – حاكم مالوة – وفراره، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: لعْل.
المقاسات: ٢٢,٥ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ٧٧.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 60 a.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة يتمثل نصفها الأيسر في اللوحة السابقة رقم (١٤٦)، حيث تصور أيضاً جانب من أحداث الانتصار على باز بهادُر وفراره والسيطرة على مالوة، في (٩٦٨هـ/ ١٥٦١م).

وتصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (١٤) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. وهي كذلك تعد تقليداً رديئاً لمثيلتها من أكبر نامه الأولى.

الوصف:

ويشاهد في هذه الصورة جانب أبنية مدينة سرانجبور وأسوارها في يمين خلفية الصورة، وتفتح في سورها بوابة خرج منها مجموعة من أتباع باز بهادر فرساناً ومشاة يسعون للفرار مع أمتعتهم. بينما يظهر في يمين مقدمة الصورة بعض من قوات الجيش المغولي تتقدم بسرعة للحاق بهم والقبض عليهم.

وتقدم هذه الصور ببعض النماذج لعناصر وطرز معمارية للعمارة المدنية والدفاعية من عصر أكبر، إضافة لما يظهر فيها من معلومات عن الجيش والنظام الحربي من خلال فرقة الفرسان الظاهرة في التصويرة وما تستخدمه من أسلحة مختلفة ووسائل حماية متنوعة. يضاف إلى ذلك بعض نماذج الأزياء الغير العسكرية وأغطية الرؤوس الظاهرة في الصورة.

لوحة مزدوجة: معركة بارونخ، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)، اللوحتان (١٤٨)، و(١٤٩).

لوحة (١٤٨)

الموضوع: معركة بارونخ، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سانوله.
المقاسات: ١٩,٥ × ١٢,٣ سم.
الرقم في المخطوط: ٨٠.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 71 b.).
المرجع: تنشر لأول مرة ملونة وكاملة (حيث نشر جزء منها في المرجع أدناه)
- Leach: **Mughal and other Indian painting**, Vol.1, P.261, PL. 2.112.

النص المصور:

بعدما تم لأكبر إخضاع خان زمان عاد من المقاطعات الشرقية إلى العاصمة أجر. وبينما كان يمارس الصيد بالقرب من العاصمة أجرا في منطقة أتغارها، حينئذ جاءه مسؤول هذه المنطقة وشكا إليه مجموعة كبيرة من قاطعي الطرق التي تعيش بهذه المنطقة واستفحل أمرهم ظلماً وعدواناً حتى انهم قتلوا ابنه وسرقوا أملاكه. فاستشاط أكبر غضبا وقرر معاقبتهم بنفسه وأرسل بعض مرافقيه في الصيد للاستطلاع، ولما علم قطاع الطرق بذلك هربوا إلى قرية بارونخ وحصنوها استعداداً للحصار والحرب. فتوجه إليهم وهزمهم شر هزيمة. وكان ذلك في (٩٦٩هـ/ ١٥٦٢م). [١]

والتصويرة الحالية تمثل النصف الأيمن ملو لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحداث هذه المعركة، وتصور هذا النصف الأيمن القوة المغولية وهي في طريقها إلى القرية التي يتحصن بها المتمردون.

يقول أبو الفضل: " ... فأعلن أنه سيتوجه صباح اليوم التالي إلى القرية ليعاقب الأشرار على فعلتهم. ذهب الملك فجراً إلى الصيد برفقة بعض الرجال، آمراً مجموعة منهم أن تسبقه إلى القرية.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٢٦ – ٧٢٩.

وصل الملك صباحاً إلى القرية، وأعلمه الرجال الذين سبقوه أن المتمردين كانوا قد علموا بمجيء شاهنشاه فلاذوا بالفرار ... أصدر الملك أمراً يقضي بأن يقوم الرجال الشجعان بتتبع خطى المتمردين أينما وجدوا، معلناً أنه سينضم إليهم بإذن الله. باشر الملك باستعداداته وجهز جواده." [١]

الوصف:

سلط الفنان في صورته الضوء على مشهد تقدم قوات أكبر نحو معقل المتمردين كما أمرهم، وقد رسم مسرح الحدث ممثلاً في طريق معبد قريب ممن بعض القرى الزراعية الصغيرة كالتي يتوجهون إليها، حيث يظهر في خلفية الصورة مجموعتان من المنازل القروية بشكلها وتصميمها المتواضع، ومن أمام كل مجموعة منها قطعة أرض زراعية كبيرة، ويلاحظ أن المنازل بنيت على تبةٍ عالية منحدرة.

ويظهر في مقدمة الصورة جانب من قوات أكبر من فرسان ومشاة في طريقهم نحو المتمردين، ويلاحظ عليها أنها في هيئة غير عسكرية من ناحية عدم ارتداء ملابس الحرب إلا فارس واحد في يمين مقدمة الصورة يظهر في مؤخرة الركب، حيث إن هذه التطورات كانت مفاجئة وغير مرتب لها وقرر أكبر التعامل معها بشكل سريع. وعلى الرغم من ذلك تضم هذه القوة رايات الملك التي حملها فارسان، كما أنها يظهر فيها بعض أفراد فرقة الموسيقى العسكرية من ضاربي النقرزان الذين جلي منهم اثنان فوق جملين أو نافخي البوق الذين امتطى اثنان منهم حصانين.

وتوثق هذه الصورة هيئة القوات المرافقة لأكبر في الحالات غير العسكرية مثل الصيد من حيث تسليحها ووسائل حماياتها وتكوينها من فرسان ومشاة إضافة لحملة الرايات الملكية وفرقة الموسيقى. كما توثق الشكل العام للمنازل القروية في ذلك العصر ومواضع اقامتها. يضاف إلى ذلك ما تقدمه من نماذج الأزياء المختلفة وأغطية الرؤوس.

لوحة (١٤٩)

الموضوع: معركة بارونخ، في (٩٦٩هـ/ ١٥٦٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: لعٌل.
المقاسات: ٢٤ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ٨١.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 72 a.).
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة عن معركة بارونخ التي قادها أكبر بنفسه، وتمثل اللوحة السابقة رقم (١٤٨) النصف الأيمن. وتصور اللوحة الحالية جانب من آخر من رواية أبي الفضل عن الحدث، حيث تركز على بدء الهجوم على القرية التي يتحصن بها المتمردون. وكان ذلك في (٩٦٩هـ/ ١٥٦٢م).

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٢٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 252.-

يقول أبو الفضل واصفاً النص الذي تصوره التصويرة: " ... سرع الملك من وتيرة ركوبه الحصان، وبعد مرور ساعة ونصف، وصل إلى قرية أخرى تدعى بارونخ ... وبما أن ... أولئك السكارى ... حصنوا قريتهم جيداً وجهزوا أنفسهم للتمرد والحرب ... كان هناك نحو مئتي رجل ينتظرون السرج الملكي، ومئتي فيل قد لحقوا بهم إلى ساحة المعركة. وكان عدد المتمردين يفوق أربعة آلاف. تلت ذلك معركة شرسة ... تقدم شخصياً وهو يعتلي فيل ديلسانغار ... تقدم شاهنشاه وهو يمتطي فيله آمراً رجاله بالصعود إلى السطح ... شهر هندوسي سيفه ووجه به ضربة جاءت مصوبة تصويبا مباشراً على الحلقة الذهبية التي كانت تزين ناب الفيل ... فتطايرت الشرارات في الهواء، وانتفض الفيل من الغضب فأحنى حامل السيف وداس عليه بقدمه ... وكان هناك راجبوت يطلق سهاماً، أصابت سبعة منها درع شاهنشاه... " [1]

الوصف:

حاول الفنان توضيح نص أبي الفضل وشرحه، حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في جانب من مدخل قرية بارونخ وبعض أبنيتها.

ويشاهد في مقدمة التصويرة طليعة قوات المغول التي تكون أغلبها من المشاة المسلحين بالرماح والسيوف مع بعض الخيالة، ويتقدمها أكبر بنفسه ممتطياً فيله وقد رفع درعه المحمول أمام وجهه ليصد رشقة من أسهم وجهها نحوها المتمردون من فوق أبنية القرية، ويلاحظ أن الفيل قد دهس بقدمه الخلفية أحد المتمردين كما ذكر أبو الفضل.

ويلاحظ أن قوات المغول تحاول تسلق التحصينات والمباني للوصول إلى أسطح منازل القرية التي اعتلاها المتمردون، ويلاحظ أن الأخيرين يحاولون التصدي لقوات أكبر ومنعها من التسلق في يمين وسط الصورة. وما يظهر في خلفية الصورة عدد كبير من المتمردين فوق أسطح منازل القرية وهو يصوبون سهامهم ويقذفون الحجارة على قوات أكبر التي انتشرت في شوارع القرية.

وتوثق هذه الصورة بعض نماذج لعناصر وطرز من العمارة القروية المدنية، كما تقدم نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس. وتقدم كذلك بمعلومات عن الجيش والنظام الحربي من خلال ما يظهر فيها من أسلحة مختلفة ووسائل حماية متنوعة يستخدمها الفريقان في الهجوم والدفاع.

لوحة (١٥٠)

الموضوع: إعدام أدهم خان ابن المرضعة ماهم أنجه، في (رمضان ٩٦٩هـ/مايو ١٥٦٢م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٢٠,٨ × ١٢ سم.
الرقم في المخطوط: ٨٢.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (nos. 62. 1).
المرجع: تنشر لأول مرة ملونة.
-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.295, PL. 2.156.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٢٨ – ٧٢٩.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 252 – 254.

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (٣٠) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. وتقترب في تصميمها وتوزيع عناصرها وجودة تنفيذها من مثيلتها في أكبر نامه الأولى.

الوصف:

حرص الرسام على محاكاة نص أبي الفضل عن الحدث مع تلخيصه وتوضيحه وتضمين معظم عناصره في الصورة. حيث يشاهد في وسط مقدمة الصورة جانب من ساحة القصر الداخلية يتوسطها اتكا خان ملقىً على الأرض مضرجاً في دماءه وحوله عدد كبير من رجال القصر من الحاشية والخدم، ويلاحظ من بينهم خادمة ظهرت في أقصى يمين مقدمة الصورة.

ويظهر في وسط الصورة أدهم خان وهو يسقط من الدور العلوي متجهاً برأسه مباشرة نحو ساحة القصر ليلقى حتفه. ويظهر في الدور العلوي أكبر بملابس نومه ومن أمامه اثنان من خدمه يشرحون له أسباب الاضطرابات التي أيقظته من نومه، ومن خلف أكبر ظهرت ثلاث نسوة وقفن على الباب المؤدي إلى غرفة النوم. ويظهر في أقصى خلفية الصورة بعض أبنية القصر الأخرى خراج هذا القطاع أو القسم من القصر.

وتوثق هذه الصورة بعض نماذج من العناصر والطرز المعمارية من العمارة المدنية في عصر أكبر. إضافة لنماذج من أزياء الرجال والنساء وأغطية الرؤوس الخاصة بخدم القصر وحاشيته. كما توثق تنفيذ واحدة من العقوبات في ذلك العصر والمتمثلة في الإلقاء من مكان عالٍ نحو الأرض مباشرة.

لوحة مزدوجة: انتصار آصف خان على راجا رام تشاند حاكم بنَّه، في (٩٧٠هـ/١٥٦٣م) اللوحتان (١٥١)، و(١٥٢).

لوحة (١٥١)

الموضوع: سيطرة الجيش المغولي على مملكة راجا بنَّه، في (٩٧٠هـ/١٥٦٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: لعْل.
المقاسات: ٢٣ × ١٢,٢ سم.
الرقم في المخطوط: ٨٣.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 78 b.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

كان راجا رام تشاند أحد أشهر رجاوات الهند، لكنه أيضاً لم يكن معلنا خضوعه لأكبر، فضلاً عن أنه آوى أحد المتمردين عليه وهو غازي خان تنوري. وكانت بلاده مجاورة لكارا، وهي مقاطعة

القائد المغولي آصف خان، الذي حذره من إيواء المتمرد ونصحه بالخضوع، لكنه آثر العصيان فقاتله آصف خان وهزمه. فاضر رام كاند للهروب، ثم بعد وساطات من راجاوات آخرين موالين لأكبر رجع معلناً خضوعه لأكبر الذي رد إليه أملاكه. وكان ذلك في (٩٧٠هـ/١٥٦٣م). [١]

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانب من أحداث المعركة الي دارت بين الطرفين وانتهت بانتصار المغول وهروب الراجا. وموضوع النصف الأيمن هو تصوير بدايات هذه المعركة.

يقول أبو الفضل: "ولكن رام كاند ... استحوذ الشر عليه واستعد للحرب. وكان آصف خان يحظى بدعم السلالة الملكية الكريمة فواجهه بالعتاد اللازم. خاض رام كاند المعركة إلى جانب غازي خان تنوري، فتواجهت قوات عظيمة من الراجبوتات والرجال الشجعان على الجانبين واستبسلوا في خوض معركة شرسة ..." [٢]

الوصف:

تمثل الصورة الحالية مشهد توجه آصف خان معن قواته نحو أرض راجا بنه لإخضاعه، وهذا المشهد لم يُشر إليه أبو الفضل إلا بشكل مقتضب جداً بقوله " ... فواجهه بالعتاد اللازم ..."، ومن ثم تمثل هذه الصورة رواية تصويرية مكملة لرواية أبي الفضل عن الحدث ومفصلة لجانب منه لم يرد عنه أي تفاصيل.

ويشاهد في الصورة الجيش المغولي يتوسطه في منتصف الصورة آصف خان ممتطياً فرسه المدرع ومن ورائه حامل مذبة يمتطي فرساً، ويلاحظ أن قوات المغول الظاهرة في الصورة تكونت من فرق الفيالة والخيالة، إضافة لفرقة الموسيقى العسكرية وحملة الرايات حيث يظهرون في خلفية الصورة.

ويلاحظ قريباً منهم في يسار خلفية الصورة جنديان قد أمسكا بجندي ثالث، وربما كان جندياً من الأعداء نجحوا في أسره. كما يلاحظ جندي آخر من الأعداء مقتولاً في مقدمة الصورة تحت أقدام الأحصنة.

وتوثق هذه الصورة بعض الجوانب من النظام الحربي والجيش، من فرق الجيش المختلفة من مشاة وخيالة وفيالة بأسلحتهم المختلفة ودروعهم المتنوعة، كما توثق أنواعاً مختلفة من الرايات الحربية للجيش المغولي وفرقته الموسيقية بأدواتها المختلفة من طبل النقرزان ومزامير وغيرها. إضافة لذلك توثق علامة من علامات السيادة الخاصة بكبار الضباط والمسؤولين في الدولة والجيش.

لوحة (١٥٢)

الموضوع: انتصار آصف خان على راجا رام تشاند حاكم باتَّه، في (٩٧٠هـ/١٥٦٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: لعْل.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٤٩ – ٧٥١.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٥٠.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 282.

المقاسات: ٢٣,٣ × ١٢,٢ سم.
الرقم في المخطوط: ٨٤.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، دبلن، رقم (Ms. 3. 79 a.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من اللوحة المزدوجة التي تصور انتصار آصف خان على راجا رام تشاند، والسيطرة على بلاده. وتصور هزيمة قوات رام تشاند وفرارها، ويقابلها النصف الأيمن اللوحة رقم (١٥١).

يقول أبو الفضل: "... بعد المعركة الضروس، خرج آصف خان منتصراً وتم قتل غازي خان تنوري والعديد من القادة الآخرين. وهزم راجا كاند فاتخذ ملجأ له في قلعة باندو التي كانت القلعة الأقوى في تلك البلاد. فوقعت الغنائم في أيدي المنتصرين ..." [١]

الوصف:

يصور الفنان في هذه التصويرة مشهداً آخر يلي الحدث والمشهد السابق الذي صورته التصويرة السابقة رقم (١٥١)، حيث تصور التصويرة الحالية مشهد هروب راجا كاند مع بعض قواته امام قوات المغول وتحصنه داخل قلعة باندو.

ويشاهد في يمين مقدمة الصورة تبة عالية فوقها بعض قوات المغول تطارد فلول قوات راجا كاند التي يظهر جزء منها في يسار مقدمة الصورة، بينما تظهر مجموعة أخرى من قوات راجا كاند في وسط الصورة وهي تفر عبر ممر صخري ضيق نحو بوابة حصن باندو الظاهر في خلفية الصورة.

ويشاهد في خلفية الصورة التي حاول الفنان تصويرها بطريقة توحي بقوتها ومناعتها والتحصينات الطبيعية التي تحيط بها، تماشياً منه مع وصف أبي الفضل لها أنها من أحصن وأقوى القلاع في البلاد. ويظهر من وراء أسوارها المنيعة جانب من ساحتها التي امتلأت بقوات تابعة لراجا كاند الذي يمكن مشاهدته فوق فرسه في يسار خلفية الصورة. كما يظهر من خلف هذه القوات بعض أبنية الحصن الداخلية وبعض الأشجار من خلفها.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية للعمارة الدفاعية والمدنية. كما تقدم بعض المعلومات عن بعض فرق الجيش العسكرية من خيالة ومشاة وأسلحتهم ووسائل دفاعاتهم المتنوعة والمختلفة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٥٠ – ٧٥١.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 282.

لوحة (١٥٣)

الموضوع: انتصار الجيش المغولي على السلطان آدم حاكم جَكَر، وأسر الأخير، في (٩٧١هـ/١٥٦٣م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سورداس.
المقاسات: ٢٣,٣ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ٨٥.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 84 b.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (٣٣) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، والتي تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. غير أن التصويرة الحالية تختلف في التصميم العام والأسلوب الفني عن مثيلتها في أكبر نامه الأولى.

الوصف:

نظراً لأن نص أبي الفض عن الرواية لا يشتمل على تفاصيل المعركة وإنما على طابعها العام ونتائجها، إلا أن المصور حاول التعبير عنها على طريقته، حيث رسم في مقدمة الصورة انهزام قوات السلطان آدم أمام قوات الجيش المغولي، ويلاحظ أنه لم يظهر من قوات السلطان آدم غير فارس واحد يُطعن في ظهره من أحد الفرسان المغول في يسار مقدمة الصورة.

أما وسط الصورة فيشاهد فيه سهلٌ تظهر في قوة كبيرة من الجيش المغولي يتقدمها ابن أخي السلطان آدم جَكَر كمال خان ممتطياً فرسه ويقف أمامه عمه السلطان آدم أسيراً بين مجموعة من الضباط المغول. ويلاحظ من بين القوة المغولية بعض أفراد فرقة الموسيقى العسكرية بآلاتهم الموسيقية المختلفة.

أما خلفية الصورة فتظهر فيها تبة يشاهد من خلفها جانب من أبنية قرية قريبة من ميدان المعركة.

وتوثق هذه الصورة بعض الفرق التي يتكون منها الجيش من فرسان وفرقة الموسيقى العسكرية. كما توضح جانباً من طريقة العامل مع الأسرى من حيث هيئتهم وطريقة تقييدهم وأسلوب عرضهم على قادة الجيش. كما تقدم الصورة بعض نماذج لعناصر وطرز معمارية تخص عمارة القرى الصغيرة.

لوحة (١٥٤)

الموضوع: محاولة غير ناجحة لاغتيال أكبر في مدينة دلهي، في (٢٨ جمادى الأولى ٩٧١هـ/يناير ١٥٦٤م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
الرقم في المخطوط: ٨٦.
مكان الحفظ ورقمه: مجموعة نازلي هيرمانيك الفنية الخاصة، (**Nasli M. Heeramaneck**)
المرجع:

-Heeramaneck, (Alice N.): **Masterpieces of Indian painting: from the former collections of Nasli M. Heeramaneck**, [S.l.]: A.N. Heeramaneck, 1984, Pl. 159.

النص المصور:

تمثل اللوحة الحالية أحد اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (٣٦) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. كما أن الصورة الحالية تتفق مع مثيلتها من أكبر نامه الأولى في التصميم العام وبعض التفاصيل نتيجة للاعتماد على نفس النص.

الوصف:

ويشاهد في وسط اللوحة أكبر ممتطياً فرسه وملتفتاً بوجهه خلف ظهره نحو مقدمة موكبه وحملة علامات السيادة، وقد أمسك في يده اليمنى السهم الذي انتزعه من موضع إصابته به من قبل القاتل الذي حاول اغتياله، ويظهر بين الرجال الواقفين في يسار وسط الصورة حامل صقرٍ صياد. ويلاحظ أن فرس أكبر قد رفع قائمتيه الأماميتين، ربما من الذعر بسبب حالة الهرج والمرج التي أعقبت محاولة الاغتيال، ويظهر أمام الفرس مباشرة مجموعة من حراس أكبر وقد انقضوا بأسلحتهم المختلفة على القاتل وهبَّروه تهبيراً.

ونظراً لأن الموكب كان يسير داخل شوارع مدينة دهلي، ومن ثم كانت توجد أبنية على جانبي الطريق صور الفنان جانب منها في مقدمة الصورة وخلفيتها، ويظهر في مقدمة الصورة جانب من سور أحد العمائر، بينما يظهر في خلفية الصورة بناء احتل جانباً كبيراً من الصورة، وربما كان جانب من مبنى مدرسة ماهم أنجا التي ذكر أبو الفضل أن الحادثة جرت أمامها، وفتح في سورها الخارجي بوابة وقف على بابها حراس رفع عصاه إثر محاولة الاغتيال في وجه عدد من الرجال الذين وقفوا على جانباً طريق الموكب، ويلاحظ أن أحدهم قد انحنى راكعاً ربما في إشارة منه للخضوع والاستسلام، كما يلاحظ بين الحارس وبينهم وجود تمثال بقرة صغير لونه أصفر ذهبي.

أما خلف السور فتظهر ساحة كبيرة واسعة في نهايتها بناء لا تظهر ملامحه بدقة، ويظهر في وسطها جوسق مكشوف الجوانب حوله عدد من الرجال الذين يلاحظ توجه بعض الحراس بعصيهم المرفوعة نحوهم إثر محاولة الاغتيال. ويظهر في يسار خلفية الصورة جانب آخر من السور الذي يحيط بالساحة ويظهر فيه باب يفتح على حديقةٍ مليئة بالأشجار المختلفة التي تتوسطها مبنىً مميز حوله مجرى ماء يحيط به وتمده مجريا ماء متعامدان على اثنين من جوانبه.

وتوثق هذه الصورة بعض الجوانب الخاصة بمراسم المواكب الملكية داخل المدن، من حيث وجود حملة علامات السيادة وحاملي الصقور الصيادة، والحراسة المرافقة للموكب وتسليحها

وانتشارها. كذلك توثق الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية للعمارة المدنية من عصر أكبر، يضاف إلى ذلك نماذج الأزياء المختلفة للملك والحاشية والحراس وعامة الشعب.

لوحة (١٥٥)

الموضوع: إعدام شاه أبو المعالي في كابل، في (٩٧١هـ/١٥٦٤م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٢٣,٥ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ٨٧
مكان الحفظ ورقمه: متحف والترز في بالتيمور (Ms. W684B) [١]
-Beach, Milo Cleveland, Welch, Stuart Cary & Lowry, Glenn: **The grand Mogul: imperial painting in India, 1600-1660**, Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, c1978, P. 43, Pl. 3.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتصور نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (٣٥) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. وهي تقترب منها في التصميم العام وتختلف عنها في التفاصيل والأسلوب الفني.

الوصف:

مثل مثيلتها من أكبر نامه الأولى تقدم هذه اللوحة شرحاً وتوضيحاً لنص أبي الفضل المقتضب عن عملية إعدام شاه أبو المعالي في كابل بأمر من ميرزا سليمان حاكم بدخشان.

ويشاهد في مقدمة اللوحة ساحة الإعدام أمام بوابة مدينة كابل، ويظهر فيها شاه أبو المعالي مقيد اليدين أمامه وقد شنق بحبل لف حول عنقه واتصل ببكرة دوارة تسمح لمنفذ حكم الإعدام الذي ينتهي الطرف الثاني من الحبل بين كلتا يديه من شد الحبل ورفع شاه أبو المعالي من رقبته وخنقه. ويلاحظ أن البكرة معلقة في عارضة محمولة على عارضين مثبتين في الأرض.

ووقف حول المشنقة عدد كبير من أهل مدينة كابل يتقدمهم الحراس المسؤولون عن تأمين عملية الإعدام، كما يلاحظ من بين الحضور فارسان احمل كلٌّ منهما صقراً صياداً وربما كان أحدهما ميرزا محمد حكيم صاحب كابل.

ويظهر في خلفية الصورة جانب من أسوار مدينة كابل وبعض أبنيتها وعمائرها التي تظهر من ورائه، ومن خلفها يمتد في الأفق سهل وتلة خضراء بين تلتين صخريتين وعدد من الأشجار.

---

[١] حصلت على نسخة ملونة بدقة عالية جداً من هذه اللوحة من الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف، حيث إن المرجع المثبت عاليه نشرها غير ملونة. للاطلاع على اللوحة وبطاقة بياناتها على الموقع **انظر:**
http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W684/description.html
-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

وتفتح في السور بوابة وقف فيها أربعة رجال يشاهدون الإعدام من بعيد، وبجوار البوابة غرفة جلس فيها رجل يقرأ في كتاب حمله في يده بينما وضع بجواره كتاب آخر على منضدة منخفضة، وربما كان هذا حانوتاً او شيئاً من هذا القبيل.

وتوثق هذه الصورة بعض مراسم تنفيذ عمليات الإعدام شنقاً والأدوات المستخدمة فيها وكيفية تنفيذها. كما تقدم نماذج مختلفة لأزياء وأغطية رؤوس مختلفة من ذلك العصر. أيضاً تقدم عدد من العناصر والطرز المعمارية المختلفة للمعارة الدفاعية والمدنية.

لوحة (١٥٦)

الموضوع: إغراق خواجة معظم في نهر جمنا، في (٩٧١هـ / ١٥٦٤م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: فرُخ شيلا.
المقاسات: ٢٣,١ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ٨٨.
مكان الحفظ ورقمه: معرض ومتحف فرير وساكلر، برقم (F1952.32). [١]
المرجع:

- Beach: **The Imperial Image**, P. 108, Cat. No. 12c.
- محمود: **فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية**، لوحة ٣٠٤، ص ٦٨٣ – ٦٨٤.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٨٢، ص ٣٢٣ – ٣٢٤.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٨٦، ص ١٧٨. [٢]
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٦١، ص ٤٣٣ – ٤٣٤.

النص المصور:
تم التعرف على هذه اللوحة من قبل المتخصصين على أنها أحد اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، تصور هذه التصويرة جانباً من نفس الحدث الذي تصوره لوحتان رقم (٣٩)، و (٤٠) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، غير أنها تعتمد على نفس نص رواية أبو الفضل الذي اعتمدت عليه اللوحة رقم (٤٠) عن هذا الحدث. لكنها على الرغم من ذلك تختلف عنها في التصميم العام والتفاصيل والأسلوب الفني.

الوصف:

حاول الفنان محاكاة النص وتوضيحه، حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في جانب من نهر جمنه بالقرب من مدينة أجرا.

ويشاهد وسط الصورة مركباً ملكياً جلس أكبر في وسطه داخل مقصورة خشبية مكشوفة لها درابزين، ومن ورائه حملة علامات السيادة والمُجدف خلفهم يقوم بعمله، ووقف أمام أكبر أحد رجاله

---

[١] للاطلاع على اللوحة وبطاقة بياناتها **انظر:**
-http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1952.32
- آخر زيارة للموقع كانت في (٢٢/٢/٢٠١٨م)
[٢] جانب الباحثة الصواب في تحديد الحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكرت أنه: **"الإمبراطور أكبر يأمر بإغراق أحد النبلاء المتمردين في مياه النهر لخروجه على أمره"**، وهذا غير صحيح والصواب ما تم ذكره في المتن عاليه.

يقرأ عليه عريضة أمسكها في يديه. ومن خلف هذا الرجل مُجَدِفَان اثنان. وقريباً من المركب في يمين الصورة رجلان يسبحان نحو المركب الملكي من الخلف.

ويظهر في مقدمة الصورة مركب صغير فيه مُجدفه وثلاثة رجال آخرون يقومون بإغراق خواجة معظم في النهر تنفيذاً لأمر أكبر، ويلاحظ أنه غير مقيد بالحبال حيث حاول النجاة من خلال الإمساك في حافة المركب، كما يلاحظ أنهم أمسكوه من شعر رأسه ويقومون بضربه بقبضات أيديهم لمنعه من محاولات النجاة. وهذا يعد أكثر تماشياً ومحاكاة لنص أبي الفضل من مثيلتها في أكبر نامه الأولى. ويظهر أيضاً في مقدمة الصورة جانب من بعض العمائر تتخللها بعض الأشجار.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من ضفة النهر التي وقف عليها عدد من رجال أكبر يشاهدون تنفيذ الإعدام، ويتوسطهم سقَّاء يقوم برش الماء من قربته على الأرض بجوارهم، وربما يفعل هذا لتقليل الغبار الذي قد ينتج من حركة هؤلاء الرجال. ومن وراء رجال أكبر يظهر جانب من أسوار مدينة أجرا المنيعة ومن ورائها ظهرت بعض الأبنية الداخلية داخل المدينة. ولاحظ أن السور قد فُتح فيه مدخلان، الأول في يمين الصورة يتمثل في بوابة ضخمة رئيسية وقف قريباً منها عدد من الرجال يشاهدون من بعيد، بينما تمثل المدخل الآخر في باب صغير فُتح في قاعدة أحد الأبراج التي في يسار خلفية الصورة، ويُصعد له بدرج، وعن يسار السور ظهرت مظلة مكشوفة الجوانب ومحمولة على أعمدة خشبية رفيعة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المراسم المصاحبة لتنفيذ مثل هذه النوع من عمليات الإعدام، من حيث إشراف الملك عليها بنفسه وطريقة تنفيذها، وحضور الناس والأعيان لها. كما توثق بعض العناصر والطرز المعمارية للعمارة المدنية من عصر أكبر، إضافة لنماذج الأزياء المختلفة وأغطية الرؤوس، فضلاً عما تقدمه من الشكل التقريبي للمراكب النهرية من ذلك العصر، وكيفية ركوبها ودفعها في النهر.

لوحة (١٥٧)

الموضوع: بناء حصن أجرا، في (٩٧٢هـ / ١٥٦٥م) [١]

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠٠٩هـ/١٦٠٠م)
المقاسات: ٣٨,١ × ٢٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا وألبرت، رقم (IS.95-1965)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف فيكتوريا وألبرت [٢]

---

[١] ورد في قائمة اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية التي أعدتها ليندا يورك ليتش أن هذه اللوحة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وأن موضوعها يتمثل في بناء حصن أجرا. ولم تذكر أي شرح أو توضيح لذلك.
-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.241, Foot Note No. (16), Missing Page No. (95).
- غير أن التدقيق في تفاصيل اللوحة وتصميمها العام وطبيعة عملية البناء الجارية والعمال القائمين عليها، يمكن من خلالها الظن أن موضوعها ليس بناء حصن بقدر ما هو بناء مبنىً ما، ومما يزيد من غلبة هذا الظن القياس على التصميم العام لوحتي أكبر نامه الأولى التي صورت جانب من بناء حصن أجرا والذي اشتمل على منظر عام يظهر فيه عدد من المباني، إضافة لعدد كبير من العمال متنوعي المهام وغيرهم من الحمالين. هذا على العكس من الصورة الحالية التي لا يظهر فيها غير مبنى واحد يجرى بنائه وساحة العمل التي انتشر فيها العمال أمامه.
[٢] للحصول على اللوحة والاطلاع على بطاقة بياناتها **انظر:**
- http://collections.vam.ac.uk/item/O73120/painting-unknown/
-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة أحد اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحتان رقم (٤٧)، و(٤٨) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. غير أنها تختلف كلياً عن اللوحتان أكبر نامه الأولى في كل شيء.

الوصف:

يظهر في وسط ومقدمة هذه الصورة ساحة البناء التي مُلئت بالمهندسين والمشرفين والحرفيين والعمال والحمالين، كلٌ منهم قد انشغل في مهمته. حيث يلاحظ في مقدمة الصورة من اليمين أحد المشرفين مع عصاه يخاطب أحد الرجال يليه اثنان من النجارين يقومون بتفريغ قطع خشب مستخدمين أداة خصصت لذلك، يليهم عامل رفع لوح خشب بكلتا يديه، ويلاحظ بجوار قدمه اليسرى أداةً تقترب في شكلها من الأداة التي أمسكها النجاران السابقان.

وقريباً من المجموعة السابقة يظهر لوح خشب طويل وسميك رُفعت مقدمته، واعتلاها نجار أمسك بطرف منشار غرسه في مقدمة الخشبة المرفوعة وبدأ يشقه بالتعاون مع نجارٍ آخر أمسك الطرف المقابل للمنشار. وعن يمينهم أربعة رجال اشتركوا في حمل لوحة خشب ثقيل، حيث حمل كل اثنين منهم طرفاً من اللوح، وذلك بربط طرفه بالحبال المثبتة في عارضة خشبية وضعوها على اكتافهم، وقد أمسك كلُ واحدٍ منهم عصىً يتكئ عليها أثناء ذلك. ويقابلهم في طريقهم عامل حمل فوق رأسه وعاء ينقل فيه مادة تثبيت البناء، ويلاحظ أنه قد التفت بوجهه ناحية يمينه متحدثاً مع أحد المشرفين الذي يظهر في يسار الصورة.

ويظهر خلف ظهر الحمال عجينة مادة تثبيت البناء التي وقف وسطها عامل تجهيزها ليغرف منها وعاء عامل آخر مستخدماً الفأس لذلك. ووقف بجوار الحمال رجلٌ يصب الماء من قربةً حملها، وذلك لجعل الخليط أكثر ليونة. ويلاحظ في يمين الصورة كومة من أحجار البناء التي عكف عليها رجلٌ وامرأة أيضاً تقوم برصها داخل وعاء نقلها، ربما ليحملها بعد ذلك أحد الحمالين.

ويلاحظ في وسط الصورة بين هؤلاء العمال، وجود رجلٍ لون بعض ثيابه أصفر يشير بكلتا يديه ناحية يمين الصورة وهو يتحدث إلى مشرف وقف في يسار الصورة، ويلاحظ وجود طفلٍ صغير بينهما.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من المبنى الذي يتم بناءه، ويلاحظ أنه من طابقين، طابق أرضي وآخر علوي، أما السفلي فيلاحظ في يمينه رجل سقاء يحمل قبة ماء يدخل إلى الطابق الأرضي، وربما كان مسؤولاً عن سقاء العمال. ويلاحظ في يسار المبنى عامل يناول لوح خشب لأحد البنائين فوق كتلة بناء مرتفعة قليلاً، يليهم مباشرة بناء يقوم ببناء أحد جوانب المبنى، ويظهر في يده أداة يُثقف بها قوالب الحجارة التي يستخدمها في البناء، بينما ظهر بجواره أداة فرد مادة البناء وتثبيت الأحجار فوقها في مواضعها.

أما المستوى الثاني من البناء فقد اعتلاه عدد من الرجال، حيث يظهر في يمين المبنى بناء يأخذ وعاءً مملوءً بمادة البناء من حمال صعد إليه على سلم خشبي مثبت على أعمدة المبنى. ويظهر بجوارهم في الطابق العلوي سقاء يسقى أحد البنائين. ويليهم أحد المشرفين الذي وقف ممسكاً عصاه في يده وهو يتحدث إلى بناء يقوم بعمله في يسار الصورة مع بناء آخر تناول مادة عجينة البناء من حمال يهبط عبر سُلم مثل الذي سبق ذكره، بعد أن ناولهم العجينة.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات عن الشكل العام لعمليات البناء والتعمير وفرق العمال المشتركة فيها ومهامهم المختلفة وأدواتهم وأزيائهم، كما توضح جانب من المواد المستخدمة في البناء، ونموذج لجانب من مراحل العملية نفسها.

لوحة (١٥٨)

الموضوع: أكبر يتقبل هدايا وغنائم انتصار آصف خان ومجنون خان على راني دورجافاتي، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)[١]
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٩,٣٧ × ٦ إنش.
الرقم في المخطوط: ٩١.
مكان الحفظ ورقمه: متحف المتروبوليتان بنيويورك.
- Theodore M. Davis Collection, Bequest of Theodore M. Davis, 1915, (30.95.174.12)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف المتروبوليتان. [٢]

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحتا رقم (٤٩)، و(٥٠) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. وتختلف الصورة الحالية في تصميمها العام وأسلوبها الفني عن مثيلتيها في أكبر نامه الأولى.

الوصف:

---

[١] يعتقد أحد الباحثين أن بعض لوحات أكبر نامه التي في ألبوم دافيس بمتحف المتروبوليتان ومن بينها اللوحة الحالية؛ وإن كانت تنتمي لمخطوط أكبر نامه إلا أنه ليس بالضرورة أن تكون من أكبر نامه الثانية. غير أنه لم يقدم أي شرح أو توضيح لهذا الرأي. **انظر:**

-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.241 – 242, Foot Note No. (16).

غير أن أحد الباحثين أدرجها في قائمة عن اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية دون أن يذكر أي شرح أو توضيح. **انظر:**

- Beach: **The Imperial Image**, P. 120.

والحقيقة أن الحسم هنا صعب ولا أجد ما أرجح به بين الرأيين غير أني اعتمدت الأخير.

[٢] يتبع متحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك سياسة الملكية العامة لمجموعة كبيرة مقتنياته، والتي تسمح باستخدامها دون الرجوع للمتحف، وكل لوحات أكبر نامه الواردة في هذا الكتالوج خاضعة لهذه السياسة. وقد علمت ذلك من خلال المراسلة مع المتحف بتاريخ (Thu, Feb 22, 2018 at 9:00 PM)، حيث أحالوني لقسم سياسات النشر وحقوق الملكية على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف؛ وللاطلاع عليها **انظر:**

-https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/image-resources

- آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٣م)

وللحصول على اللوحة والاطلاع على بطاقة بياناتها على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف **انظر:**

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448470?sortBy=Relevance&amp%CD%BEft=mughal&amp%CD%BEoffset=300&amp%CD%BErpp=100&amp%CD%BEpos=365

-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

تعد هذه الصورة مثل مثيلتيها من أكبر نامه الأولى توضيحاً لنص أبي الفضل عن تقديم آصف خان غنائم انتصاره على رانا دورجافاتي. وفي هذه الصورة رسم الفنان مسرح الحدث ممثلاً في جانب من الخيمة الملكية في المعسكر الملكي المقام بالقرب من جونبور أثناء بعد أن انضم إلى أكبر في مطاردته للمتمرد علي قولي خان.

ويشاهد في الصورة الحالية جانب من الخيمة الملكية، ويظهر من ورائها في خلفية الصورة رؤوس خيام من المعسكر الملكي، بينما يظهر في وسطها السلطان أكبر جالساً على عرشه أسفل مظلة كبيرة، وفوق مصطبة حرم العرش، ويلاحظ بجوار أكبر في يمين الصورة حملة رايات السيادة، وفي يسار الصورة عن يمين أكبر حيث نظر بوجهه، يظهر آصف خان ساجداً عند قدم العرش، ومن ورائه أحد رجال الحاشية يقدمه لأكبر كما اقتضت المراسم الملكية، ومن وراء الأخير وقف صف من رجال الحاشية وكبار الضباط في احترام ووقار.

وفي ساحة الخيمة يظهر في يمينها عدد آخر من رجال الحاشية يتقدمهم الكاتب المسؤول عن تسجيل الهدايا المقدمة للبلاط، ويظهر في يسار الصورة عدد من أتباع آصف خان يحملون هدايا مختلفة ويتجهون بها نحو الكاتب.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها جانب من سياج الخيم، ويلاحظ باب يفتح فيه، وقد وقف عليه حارسان أمسك أحدهما عصا. بينما يظهر بجوار السور من الخارج فيلان ضخمان يتقدمها رجلان حمل أحدهما رمحاً، بينما حمل الآخر عصا رمح طويلة انتهت بأداة بيضاء. وبجوارهم رجلان أمسك كل منهما بفرس، بينما وقف رجل ثالث بجوارهم.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن شكل الخيام الملكية وهيئة الاجتماعات المنعقدة فيها، كذلك توضح بعض المراسم المرتبطة بتقديم التحية للملك وما يصحب ذلك من تقديم الهدايا عموماً والغنائم خصوصاً، إضافة لترتيب الحضور وطريقة وقوفهم، ووجود الحراس وتوزيعهم. كما تقدم نماذج مختلفة لأزياء وأغطية رؤوس من ذلك العصر. إضافة لبعض التحف والفنون التطبيقية.

لوحة (١٥٩)

الموضوع: أكبر يعاقب حميد بخاري في ساحة القمرجة بالقرب من لاهور، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م) [١]
المصور: منوهر.
المقاسات: ٢٢,٦ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ٩٢.

---

[١] يعتقد أحد الباحثين أن بعض لوحات أكبر نامه التي في ألبوم دافيس بمتحف المتروبوليتان ومن بينها اللوحة الحالية؛ وإن كانت تنتمي لمخطوط أكبر نامه إلا أنه ليس بالضرورة أن تكون من أكبر نامه الثانية. غير أنه لم يقدم أي شرح أو توضيح لهذا الرأي. **انظر:**

-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.241 – 242, Foot Note No. (16).

غير أن أحد الباحثين أدرجها في قائمة عن اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية دون أن يذكر أي شرح أو توضيح. **انظر:**

- Beach: **The Imperial Image**, P. 120.

والحقيقة أن الحسم هنا صعب ولا أجد ما أرجح به بين الرأيين غير أني اعتمدت الأخير.

مكان الحفظ ورقمه: متحف المتروبوليتان بنيويورك. [1]
-Theodore M. Davis Collection, Bequest of Theodore M. Davis, 1915, (30.95.174.7)
المرجع: [2]

- Kossak, Steven, **Indian court painting, 16th - 19th century**, New York: Metropolitan Museum of Art, Distributed by Harry N. Abrams, 1997, Pl. 13.

- Guy, John & Britschgi, Jorrit: **Wonder of the age: master painters of India, 1100-1900**, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven [Conn.]: Distributed by Yale University Press, c2011, P. 59, Pl. 17.

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحتان رقم (٥٩)، و(٦٠) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، غير أنها تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل الذي اعتمدت عليه لوحة رقم (٥٩) عن هذا الحدث. وعلى الرغم من ذلك فاللوحة الحالية تختلف في التصميم العام والتفاصيل والأسلوب الفني.

الوصف:

ويشاهد في الصورة الحالية أكبر فوق فرسه منطلقاً خلف الطرائد المختلفة وهو يضرب بسيفه واحدة منها، ويظهر بجوار فرسه كلب صيد مدرب وهو ينقض على مؤخرة غزال في يسار وسط الصورة.

ويظهر في مقدمة اللوحة حميد بكاري حليق الرأس مكشوف نص جسده العلوي، وقد أُركب فوق حمار، ويلاحظ أنه أركب بطريقة معكوسة عن الطبيعية، ويظهر حوله أربعة رجال هم المسؤولون عن تطبيق العقوبة عليه. يليهم في مقدمة الصورة سياج القمرغه المصنوع من جذوع الأشجار، وبجواره من الخارج خيمتان بجوارهما مظلة مائلة، ووقف بين الخيمتين مجموعة من الرجال يلاحظ أحدهم وهو يقدم للبقية آنية مغطاة أمسك غطاءها شخص آخر من المجموعة، وربما كان حامل الآنية هو أحد خدم المخيم. ويظهر في أقصى اليسار رأس أحد الجمال التي كانت تستخدم في جلب جذوع الأشجار المُستخدمة في إقامة سياج القمرغه.

---

[1] يتبع متحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك سياسة الملكية العامة لمجموعة كبيرة مقتنياته، والتي تسمح باستخدامها دون الرجوع للمتحف، وكل لوحات أكبر نامه الواردة في هذا الكتالوج خاضعة لهذه السياسة. وقد علمت ذلك من خلال المراسلة مع المتحف بتاريخ (Thu, Feb 22, 2018 at 9:00 PM)، حيث أحالوني لقسم سياسات النشر وحقوق الملكية على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف؛ وللاطلاع عليها **انظر:**

-https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/image-resources

- آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٣م)
وللحصول على اللوحة والاطلاع على بطاقة بياناتها **انظر:**

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448466?sortBy=Relevance&what=Albums&ft=Theodore+M.+Davis+Collection%2c+Bequest+of+Theodore+M.+Davis%2c+1915&offset=0&rpp=50&pos=34

-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

[2] لم يذكر المرجع ما إذا كانت اللوحة تنتمي لأكبر نامه الثانية أملا. على الرغم من أنه قد ذكر تاريخ يتفق مع تاريخ انتاج أكبر نامه الثانية.

أما خلفية الصورة فيظهر فيه في يمينها جانب من السور المحيط بالخيام الملكية، التي يلاحظ قممها من فوق السور، ويظهر من فتحة الدخول أحد نساء المخيم الملكي، وأمامها حارسان كُومت قريباً منهم جثث الطرائد التي تم اصطيادها والتي يقوم بتجميعها اثنان من رجال فرقة الصيد. ويظهر في يسار خلفية الصورة داخل القمرغه فهد صياد نجح في اصطياد طريدة، وبجواره اثنان من رجال فرقة الصيد، ومن ورائهم سور القمرغه الذي تظهر ورائه مجموعة من خيام المعسكر الخاص باتباع الملك ومرافقيه في صيد القمرغه.

وتقدم هذه اللوحة ببعض المعلومات الخاصة بصيد القمرغه، من حيث الشكل العام التقريبي لها، وأنواع الطرائد التي يتم جمعها، الأسلحة المستخدمة فيها، وأنواع الصيد الأخرى المطبقة فيها من الصيد بالفهود والكلاب، كذلك يظهر فيها بعض أفراد فرقة الصيد والأدوار المنوطة بهم. كما توثق حضور نساء بعض نساء العائلة المالكة ومصاحبتهن لأكبر في القمرغه.

توثق الصورة أيضاً طريقة تنفيذ عقوبة التشهير والتجريس التي ظهرت مطبقة على حميد بكاري، يضاف إلى ذلك أن اللوحة تقدم نماذج مختلفة لخيام ومظلات المعسكرات الملكية وأسوارها أو سياجها. كذلك تقدم نماذج مختلفة لأزياء وأغطية رؤوس ذلك العصر من رجال ونساء وأفراد فرقة الصيد.

لوحة (١٦٠)

الموضوع: أكبر يشاهد معركة حربية بين طائفتين من الهندوس، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: نسبت خطأ لمسكين، والغالب أنها لبساون.
المقاسات: ٢٥,٢ × ١٥,٧ سم.
الرقم في المخطوط: ٩٣.
مكان الحفظ ورقمه: مجموعة الأمير صدر الدين أغا خان.
المرجع: [١]

- Canby, Sheila R., **Princes, poets & paladins: Islamic and Indian paintings from the collection of Prince and Princess Sadr Uddin Aga Khan**, London: Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Press, 1998, P. 117, Pl. 85.
- البحيري: **تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٦، ص ١٤٧.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٤٥، ص ١٠٨ – ١٠٩.

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحتا رقم (٦٣)، و(٦٤) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، والتي تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. وتختلف الصورة الحالية في تصميمها العام وأسلوبها الفني عن مثيلتيها في أكبر نامه الأولى.

الوصف:

أتت هذه الصورة مثل مثيلتيها في أكبر نامه الأولى ملخصة لرواية أبي الفضل عن الحادثة وموضحة لها، لكن يبدو من خلال مقارنة بسيطة أن الصورة الحالية ليست جزءً من لوحة مزدوجة،

---

[١] تكاد هذه اللوحة تتطابق مع اللوحة التي تصور نفس الحدث والوحيدة الناجية من أكبر نامه الرابعة، وهي لوحة (٢٣٢) من الكتالوج.

وإنما هي مجرد لوحة مفردة، ويدفع لهذا القول اشتمال الصورة على حوض ماء في يسار خلفية الصورة بجواره بعض الأبنية التي قد تكون من أبنية المعبد أو أبنية مدينة ثانسار القريبة.

على أية حال؛ يشاهد في السلطان أكبر ممتطياً فرسه في وسط الصورة، ويلاحظ أنه يتحدث إلى ضابط مع مجموعة من الجنود في يسار الصورة. بينما يظهر وراء فرس أكبر في يمين الصورة حملة علامات السيادة على أقدامهم، ووراءهم بدا رأس فيلين ملكيين ربما كانا مقدمة للوكب الملكي.

ويشاهد جانب من ساحة المعركة بين فرقتي الهندوس في مقدمة الصورة، ويظهر فريق بوري في يسار الصورة، بينما يظهر فريق كور في يمينها، ويلاحظ تحول دفة المعركة لصالح الفريق الأول المندفع خلف أفراد الكور الذين امتلأت ساحة المعركة بجثثهم. ويلاحظ استخدام كلا الفريقين لأنواع مميزة من الأسلحة والدروع، كما يلاحظ في مؤخرة قوات البور رجال منهم ينفخون في صدف أو بوق لتحميس بقية أفرادهم، كما يلاحظ امتلاء ساحة المعركة بأدوات وتحف وأمتعة متنوعة ملقاة على الأرض.

أما خلفية الصورة فقد امتلأت بأنواع مختلفة من الأشجار التي ظهر من خلفها حوض ماء على ضفته بعض الأبنية التي قد تكون من أبنية مدينة ثانسار القريبة أو ربما كانت أبنية معبد مقام قريباً من الحوض المقدس.

وتوثق هذه الصورة جانب من مراسم المواكب الملكية وما يصحبها من وجود حملة علامات السيادة، وهيئة المرافقين لأكبر وتسليحهم. كما تعكس صورة عن طائفة من طوائف الشعب الهندي من غير المسلمين، من حيث هيئتهم العامة وأزيائهم وأدواتهم وأسلحتهم ووسائل حماياتهم. يضاف إلى ذلك نماذج العناصر المعمارية والطرز للعمارة المدنية من هذا العصر.

لوحة مزدوجة: أكبر يشكر الله بعد مقتل المتمرد علي قُلي خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م). اللوحتان (١٦١)، و(١٦٢).

لوحة (١٦١)

الموضوع: أكبر يشكر الله بعد مقتل المتمرد علي قُلي خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سانوله.
المقاسات: ٢٣ × ١٣,٦ سم.
الرقم في المخطوط: ٩٥.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 122 b.)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 19, Fol. 122b.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.265, PL. 2.117.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٨٣، ص ١٧٢.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور أكبر رافعاً يده شكراً بعد انتصاره على المتمرد على قولي خان وشقيقه بهادُر خان، والعثور على رأس قولي خان مقطوعاً. في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م).

وتصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (٦٩) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. وتختلف اللوحتان عن بعضهما في كل شيء، سواء من ناحية التصميم العام أو من ناحية الأسلوب الفني، إضافة إلى أن الموضوع المصور خصصت له في أكبر نامه الأولى لوحة واحدة بينما خصص له لوحتان أو لوحة مزدوجة في أكبر نامه الثانية، كذلك تختلف لوحة أكبر نامه الأولى عن اللوحتين الحاليتين في أنها تصور لحظة العثور على رأس على قولي خان أسفل شجرة في ميدان المعركة، بينما تصور اللوحة المزدوجة الحالية رد فعل أكبر بعد إحضار الرأس له. هذا مع التزام اللوحات كلها بمحاكاة نص أبي الفضل عن الحادثة وإن اختلفت في الجانب الذي اختارت تصويره منه، مع تضمين بقية العناصر الرئيسية.

الوصف:

ويشاهد في وسط الصورة السلطان أكبر حافي القدمين وهو رافع يده شكراً لله بعد أن أحضر له الجنود رأس المتمرد علي قولي خان التي تظهر قريباً من قدمه على الأرض، وقريباً منها سجد اثنان من الضباط تحية للملك أثناء تقديمهما الرأس، ومن ورائهم وقف اثنان من كبار الضباط الذين رفع أحدهم يده شكراً لله احتذاءً بالسلطان، يليهما عدد من الجنود الذين يبدو عليهم الدهشة، وربما كانوا متفاجئين من تقديم رأس المتمرد العنيد.

ويظهر في يمين الصورة من وراء أكبر حملة علامات السيادة، أسفل الشجرة، وقريباً منهم في يمين الصورة سائسو الفرس الملكي ومعهم حامل المظلة الملكية الذي يعد أحد حاملي علامات السيادة.

أما مقدمة الصورة فتظهر فيها تبة يشاهد فوقها عدد من رجال أكبر الخيالة والفيالة، ويلاحظ حمل كل فيل لراية مثبتة على جانبه خلف السائق. أما خلفية الصورة فيظهر ثلاثة من رجال أكبر يعبرون إلى الضفة الأخرى من النهر، ويظهر على الضفة الأخرى في يمين خلفية الصورة جانب من سور يحيط بعمائر مدينة ما ربما تكون لاهاباس، ويظهر في يسار خلفية الصورة بعض الأبنية لقرية قريبة، ربما كانت قرية سكراوال ضاحية منطقة لاهاباس.

وتوثق هذه الصورة هيئة الحاشية الملكية وأفرادها الملازمين لأكبر في تنقلاته المختلفة، من حاملي علامات السيادة وسائسي الحصان الملكي، وحاملي الرايات الملكية. كذلك توثق رد فعل الملك على الأخبار الطيبة والمتبع فيها من شكر الله عز وجل. كما تقدم نموذج لفرقة الخيالة والفيالة وهيئتهم العامة وما يستخدمونه من أسلحة ووسائل حماية مختلفة. كذلك تقدم نماذج بعض العناصر والطرز المعمارية للعمارة الدفاعية والمدنية إضافة للقروية منها.

لوحة (١٦٢)

الموضوع: أكبر يشكر الله بعد مقتل المتمرد علي قُلي خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: دهرمداس.
المقاسات: ٢١,٨ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ٩٦.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 123 a)
المرجع: تنشر لأول مرة ملونة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 20, Fol. 123a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.264, PL. 2.118.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٣٦، ص ١٨٧ – ١٨٨.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٨٢، ص ١٧٠ – ١٧١.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور أكبر رافعاً يده شكراً بعد انتصاره على المتمرد على قولي خان وشقيقه بهادُر خان، والعثور على رأس قولي خان مقطوعاً. في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م). وتمثل اللوحة السابقة رقم (١٦١) النصف الأيمن المقابل لها.

وتصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (٦٩) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، والتي تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث.

الوصف:

أكمل الرسام في هذا النصف تصوير المشهد الذي بدأه في اللوحة السابقة، حيث يشاهد في الوسط الصورة ومقدمتها مجموعة أخرى من الحاضرين حول الملك أثناء تقديم رأس المترد على قولي خان له، ويلاحظ أنهم ما بين مشاة وفرسان ركبوا الخيول والأفيال، ويلاحظ أيضاً أن الخيالة قد نزلوا عن أحصنتهم احتراماً للملك ووقفوا مع الواقفين الذين بدا عليهم الاحترام من هيئة وقوفهم أيضاً ومنهم من يظهر ساجداً أو مطأطئ الرأس في يسار الصورة تحية للملك. ويظهر بين هذه المجموعة صقر صيادٌ حمله أحد الرجال، كما يلاحظ أن بعضهم لا يمسك سلاحاً ولا يرتدي ملابس عسكرية، وربما كان هؤلاء من كبار المستشارين أو الخدم غير العسكريين. كما تظهر رايتان من رايات الجيش خلف سائقي الفيلة الظاهرة في الصورة.

ويظهر في خلفية الصورة أفراد إضافيون من المجموعة التي ظهرت تعبر النهر في الصورة السابقة، ويلاحظ على الضفة الأخرى شجرة كبيرة ظهر بجوارها مبنىً ما.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن المراسم المتبعة في حضور الملك داخل أو خارج القصور من حيث طريقة تقديم التحية أو هيئة الوقوف في حضرته، كما تقدم نماذج للرايات الملكية المحمولة خلف سائقي الفيلة، إضافة لنماذج مختلفة من الأزياء وأغطية الرؤوس التي ربما تكون قد ارتبطت بوظائف بعينها مثل سائسي الفيلة. إضافة لنماذج مختلفة من الأسلحة والأدوات التي ظهرت برفقة الظاهرين في الصورة من عسكريين وغيرهم من غيري مرتدي اللباس العسكري.

<u>لوحتان مرتبطتان:</u> حصار حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م). اللوحتان (١٦٣)، و(١٦٤).

لوحة (١٦٣)

الموضوع: حصار حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: أحمد.
المقاسات: ٢٤,٣ × ١٣,٨ سم.
الرقم في المخطوط: ٩٧.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، دبلن، رقم (.Ms. 3. 133 b)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحات رقم (٧٣)، و(٧٤)، و(٧٥)، و(٧٦) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، والتي تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. لكنها تكاد تقترب مع لوحة رقم (٧٥)، حيث تعد تقليداً رديئاً لها.

الوصف:

ويشاهد معسكر الجيش المغولي وتكنات الحصار التي أنشأها حول الحصن في معظم الصورة، بينما ظهر جانب من الحصن في يسار خلفية الصورة. ويظهر في يمين الصورة الخيمة الملكية وبعض الخيام في معسكر الجيش، وخارجها مدخل الممرات المحمية المعروفة بالساباطات والتي نصبت عليه المدافع الموجهة نحو الحصن لتدمير الأسوار وإحداث ثغرة تسمح للقوات المتقدمة نحو الحصن باختراقه، ويلاحظ مجموعة من القوات المغولية المتقدمة في المنحدر الصخري الواقع بين الساباطات والحصن في يسار وسط الصورة.

ويلاحظ في يمين خلفية الصورة منصة وقف عليها أكبر خلف الساباطات وقف داخلها أكبر ممسكاً ببندقيته التي كان يقنص بها جنود الحصن وضباطه.

أما الحصن فيظهر في يسار خلفية الصورة وقد فُتحت ثغرة في أسواره التحم عندها جنود الفريقين، بينما يظهر داخل الحصن سور داخلي آخر يحيط بساحة يتوسطها جوسق مكشوف استلقى فيه قائد حامية الحصن قتيلاً بين مجموعة من النساء، وكان اسمه هازار ميخي (آلاف المسامير)، رئيس القبيلة.

<u>وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات</u> عن الجيش والنظام الحرب يمن خلال نماذج الفرق العسكرية الظاهرة فيها، من مدفعية وخيالة وفيالة ومشاة، وما استعملوه من أسلحة أو ما استخدموه من وسائل حماية مختلفة. كما توثق بعض وسائل الحصار من ساباطات وأبراج مراقبة وتكنات حصار وطريقة نصبها وتوزيعها حول الحصون. كما توثق بعض العناصر والطرز المعمارية للعمارة المدنية والدفاعية.

لوحة (١٦٤)

الموضوع: حصار حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: أحمد.
المقاسات: ٢٤,٨ × ١٣,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ٩٨.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 134 a.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحات رقم (٧٣)، و(٧٤)، و(٧٥)، و(٧٦) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، والتي تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. لكنها تكاد تقترب مع لوحة رقم (٧٤)، إضافة لأن الرسام قد ضمنها بعض عناصر لوحة (٧٦). لكن بالطبع الصورة الحالية تعد تقليداً ضعيفاً ورديئاً للوحات المماثلة لها من أكبر نامه الأولى. إضافة إلى أن اللوحة الحالية لخصت أحداث اللوحتين السابقتين في لوحة واحدة حالية.

الوصف:

صور الفنان في هذه اللوحة حدثين مهمين ارتبطا بحصار حصن جتُّور، الأول تمثل في انفجار لغم متأخراً عن توقيته، فأدى لمقتل عدد كبير من المهاجمين والمدافعين، وقد رسم الفنان هذا الانفجار في معظم اللوحة محاولاً تجسيد عنف الانفجار من خلال النار المشتعلة في الانفاق وفي عن سور الحصن وداخله، ومن خلال الجثث المشتعلة والأجساد المتطايرة والجنود المنبطحين والخيول المذعورة.

أما الحدث الثاني فتمثل في تصور الفنان لتنفيذ حامية الحصن الهندوسية لطقس الجوهار المتمثل في اشعال النار في نساء وأطفال الحصن لعدم اغتنام الأعداء لهم، وقد رسم الفنان مجموعة من النساء بعيداً الهندوسيات داخل الحصن وقد اشتعلت النار بهن.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية الدفاعية والمدنية من ذلك العصر، كما تقدم بعض نماذج من المدافع والأسلحة التي استخدمها الجيش المغولي.

لوحتان ترتبطان بحدث واحد: مولد الأمير سليم في مدينة سيكري، والاحتفالات التي أعقبت ولادته في العاصمة أجر. لوحات (١٦٥)، و(١٦٦).

لوحة (١٦٥)

الموضوع: مولد الأمير سليم في مدينة سيكري، في (٩٧٧هـ/١٥٦٩م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: لعّل.
المقاسات: ١٦,٥ × ١٣,٨ سم.
الرقم في المخطوط: ٩٩.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 142 b.)

المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحات رقم (٨٤)، و(٨٥)، في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. لكنها تتقابل مع لوحة رقم (٨٤)، وإن كانت تختلف عنها في التصميم العام والأسلوب الفني. يضاف إلى ذلك أن لوحة (٨٥) من أكبر نامه الأولى لا تقابلها لوحات تصور نفس الجانب الذي تصوره في أكبر نامه الثانية.

الوصف:

ويشاهد في الصورة الحالية جانب من المنزل المخصص لنساء الملك في مدينة سيكري، ويظهر فيه جوسق مكشوف جانبيه برفع الستائر التي كانت تغطيه والظاهرة أعلى الجوسق، يلاحظ داخله سرير استلقت عليه الأم وهي في غاية الاحتشام، حيث غُطي جسدها كله ولم يظهر منها غير وجهها، ويلاحظ أنها قد لُف حول جبينها عصابة قماش. كما يظهر عن يمينها في خلفية الصورة ثلاث نساء بلباسهن المحتشم وقد وقفت إحداهن عند رأسها تليها الثانية تتقدم بإناء شراب أو دواء للأم، بينما وقفت الثالثة عند قدمها. وربما كن القابلات.

ويلاحظ أن الجوسق قد أحاط به مصطبة خشبية فُرشت بالسجد المزركش، بينما يقف عليه ثلاث خادمات بلباسهن الهندوسي المميز، وقد جلست إحداهن على وسادة كبيرة وحملة إحداهن الطفل حديث الولادة، بينما حملة التي أمامها ما يشبه مبخرة، في حين حملة التي وراء حاملة الطفل وعاءً من نوع آخر.

أما في بقية الساحة بجوار المصطبة فتظهر مجموعة من الخادمات وقد انشغلن بتجهيز لوازم ما بعد الولادة بينما وقفت امرأتان من العائلة المالكة بزيهم المميز في يسار الصورة يتحدثن معاً ويلاحظ حمل إحداهن لصندوق صغير.

وتوثق هذه الصورة الهيئة التقريبية لجناح النساء من حيث الشكل العام ومن حيث شكله الخاص في حالات الولادة، سواء من نماذج الأزياء الخاصة بالنساء وما تعكسه من أدوارهن ورتبتهن داخل القصر، إضافة للأدوار التي يقمن بها في الصورة في حالات الولادة وما ارتبط بهذه الأدوار من أدوات مختلفة ومتنوعة. كما تعكس الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية للمعارة المدنية من ذلك العصر.

لوحة (١٦٦)

الموضوع: مولد الأمير سليم في مدينة سيكري، في (٩٧٧هـ/١٥٦٩م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: غير معروف، بسبب قص حدود الصفحة القديمة التي رسمت عليها التصويرة.
المقاسات: ٢٤,٥ × ١٤ سم.
الرقم في المخطوط: غير معروف، بسبب قص حدود الصفحة القديمة التي رسمت عليها التصويرة. لكنه قد يكون (١٠٠)
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 143 b.)
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 21, Fol. 143b.

- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.267, PL. 2.122.

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحات رقم (٨٤)، و(٨٥)، في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. لكنها ترتبط بلوحة رقم (٨٤)، غير أن اللوحة الحالية اشتملت على جانب من النص لم تشتمل عليه لوحة أكبر نامه الأولى؛ والذي يعلق بوجود علماء الفلك وقيامهم بحساب الأبراج.

يقول أبو الفضل عن هذا الأمر: " ... وبموجب التعليمات، حسب عالمو الفلك قدرا الموالين السماويين وأمهات الأرض (الكواكب والعناصر) وقدموا الأبراج. وبما أنه ثمة تباين آراء ما بين علماء الأبراج اليونانيين والهنود ... تم إعداد برج خاص به وفقاً للتقويمين ..."

الوصف:

تعد هذه الصورة محاكاة لنص أبي الفضل وتفصيلاً له لدرجة أنها تعتبر رواية مصورة مكملة للحدث، كما أنها اشتملت على بعض عناصر النص التي لم ترد في اللوحة التي تقابلها من أكبر نامه الأولى.

ويشاهد في الصورة جانب آخر من القصر الملكي المقام في مدينة سيكري لنساء الملك، ويظهر فيه فناء له سور، يلاحظ في خلفيته رواق جلس به عدد من الرجال في وقار متراصين وقد أمسك بعضهم بالكتب أو وضعت أمامه، بينما انشغل اثنان منهم في يمين الصورة بالنظر إلى أداة دائرية تشبه الاسطرلاب، أو أداة فلكية، وربما كان هؤلاء الفلكيون الذين أشار لهم أبو الفضل في نصه.

ويتوسط الفناء فرقة موسيقية من رجال ونساء، حيث انشغل الرجال بالعزف على الآلات الموسيقية المختلفة، بينما قامت النساء بزيهن الهندوسي المميز بالرقص على أنغام المعازف. ويظهر في يسار الفناء باب داخلي وقفت عليه مجموعة ثلاث نساء، تحمل إحداهن قارورة عطرٍ ربما، بينما حملة أخرى وعاء طعام مكشوف، وكلتاهما تميز لباسهما بالاحتشام على عكس الثالثة.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها جانب من السور المحيط بالفناء، وقد فتح فيه باب وقف أمامه أربعة رجال من خدم القصر، اثنان يقومون بتوزيع الخبز، بينما يقوم الآخران بتوزيع الأموال على الجموع الغفيرة من عامة الشعب من رجال ونساء.

وتوثق هذه الصورة بعض العادات أو التقاليد الملكية التي ارتبطت بهذه المناسبات، من حيث توزيع الصدقات المادية والعينية على عامة الشعب، إضافة إقامة الاحتفالات بإحضار الفرق الموسيقية الاستعراضية، إضافة لوجود علماء الفلك ودورهم في هذه المناسبات.

كذلك تعكس الصورة الشكل العام للفرق الموسيقية من حيث أزياء أفرادها من رجال ونساء، والآلات الموسيقية التي تستخدمها، وكيفية أدائها. كذلك تقدم الصورة نماذج لأزياء وأغطية رؤوس العلماء وأدواتهم الفلكية وكتبهم.

كما تقدم الصورة نماذج مختلفة للأزياء الرجال والنساء وأغطية الرؤوس، سواء الخاصة بعامة الشعب أو خدم القصور من أفراد الحاشية وغيرهم. يضاف إلى ذلك نماذج العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة المدنية من ذلك العصر.

<u>لوحة مزدوجة:</u> أكبر يتلقى التهنئة بمولد الأمير مراد من قائده منعم خان، في (٣ محرم ٩٧٨هـ/٧ يونيو ١٥٧٠م). اللوحتان (١٦٧)، و(١٦٨).

لوحة (١٦٧)

الموضوع: أكبر يتلقى التهنئة بمولد الأمير مراد، في (٣ محرم ٩٧٨هـ/٧ يونيو ١٥٧٠م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: دهَرمداس.
المقاسات: ٢٤ × ١٤,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١٠١.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 147 b.)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 22, Fol. 147b.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.245, PL. 2.124.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، تصور الاحتفالات بمناسبة مولد الأمير مراد الابن الثاني لأكبر، في (٣ محرم ٩٧٨هـ/٧ يونيو ١٥٧٠م).

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحة رقم (٨٧)، في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. لكن اللوحة المزدوجة الحالية تختلف تماماً عن لوحة أكبر نامه الأولى في التصميم العام والأسلوب الفني. إضافة لتصويرها لجانب من الحدث لم تصوره مثيلتها في أكبر نامه الأولى، بحيث أتت لوحة أكبر نامه الثانية الحالية أكثر ارتباطاً واتصالاً بنص أبي الفضل وتعبيراً عن الحادثة وذلك لأنها صورت مجيء منعم خان من جانبور لتقديم التهاني وليتسلم إدارة المقاطعات الشرقية.

ويصف أبو الفضل الحدث فيقول: " ... وبمناسبة هذه الولادة الكريمة كتبت الآيات والقصائد الحميدة...التي نالت جوائز عديدة. وتم إعطاؤه برجا وفقاً للمنهج اليوناني وبرجاً آخر وفقاً للمنهج الهندي، وجاء منعم خان خان خانان من جانبور ليقدم التهاني ويتسلم إدارة المقاطعات الشرقية." [١]

الوصف:

يشاهد في الصور جانب من مجلس البلاط المنعقد في ساحة القصر الملكي في العاصمة أجرا، ويظهر في خلفية الصورة بعض أبنية القصر الداخلية التي يلاحظ من ورائها قمم الأشجار المتنوعة وجانب من ساقية دوارة بينها.

أما وسط الصورة فيظهر في يمينها السلطان أكبر داخل جوسق مكشوف الجوانب تعلوه مظلات مائلة، ويُرى جالساً على سرير عرشٍ غير الكرسي الذي عُهد جلوسه عليه، أو أنه تصميم جديد له. ويقف خلف أكبر واحد من حاملي علامات السيادة، بينما يظهر أمام أكبر منعم خان وقد انحنى مقبلاً قدم السلطان تحية له، وقد وقف ورائه على داخل الحرم الملكي فوق المصطبة المفروشة بالسجاد المزركش صف من ثلاثة رجال حمل أحدهم صقراً صياداً، ويظهر من ورائه مجموعة أخرى من

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٢٦ - ٩٢٩.
Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 514 - 515.

الحضور، يلاحظ بينهم رجل بزي أوروبي وقد أمسك دفتراً صغيراً في يده اليسرى، كما يلاحظ بينهم رجلان يعزفان على آلتين موسيقيتين.

ويظهر في يمين الصورة فوق مصطبة الحرم الملكي منضدة وُضع عليها مجموعة من السيوف والخناجر، وعلى يمينها وقف رجلان أمسك أحدهما دفتراً وقلماً وهو ينظر إلى أربعة رجال امسك اثنان منهما بفرسين بينما حمل الآخران بين أيديهم آنية مغطاة، وربما تكون آنية طعام. وربما يكون ممسك الدفتر كاتب البلاط المسؤول عن تسجيل الهدايا المقدمة للبلاط.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها جانب من سور القصر المحيط بالفناء والذي يظهر فيها كتلة باب وقف عليه من خارج القصر حارسان استوقفا مجموعة من الرجال مع أحدهما فرس، ويلاحظ أن صاحب الفرس يرتدي زياً مميزاً، وأنه قد تكرر ظهوره في لوحات سابقة يقترب تصميمها من تصميم اللوحة الحالية.

وتوثق الصورة الحالية الشكل العام لمجالس البلاط وبعض المراسم التي ارتبطت بها من حيث مكان جلوس الملك وهيئة مجلسه، ومن حيث ترتيب الحضور وأماكن وقوفهم وهيئتهم، ومن حيث وجود العازفين بآلاتهم المختلفة، والحيوانات والطيور التي تواجدت فيه، فضلاً عن بعض موظفي البلاط من حراس وكتبة. كذلك توثق جانباً من المراسم التي قد تكون مرتبطة بالاحتفالات الملكية بالمواليد الجدد من حيث طريقة تقديم التهاني وما يصحبها من هدايا تقدم للبلاط.

يضاف إلى ذلك ما تقدمه الصورة من نماذج مختلفة لعناصر وطرز معمارية من العمارة المدنية، كذلك تقدم نماذج مختلفة لأزياء وأغطية رؤوس مختلفة من ذلك العصر، وتوثق ظهور الزي الأوروبي في البلاط الملكي ومعرفة الرسامين الملكيين له.

لوحة (١٦٨)

الموضوع: أكبر يتلقى التهنئة بمولد الأمير مراد من قائده منعم خان، في (٣ محرم ٩٧٨هـ/٧ يونيو ١٥٧٠م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: دهَرمداس.
المقاسات: ٢٣,٥ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١٠٢.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، دبلن، رقم (Ms. 3. 148 a.)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 23, Fol. 148a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.244, PL. 2.123.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، تصور الاحتفالات بمناسبة مولد الأمير مراد الابن الثاني لأكبر، في (٣ محرم ٩٧٨هـ/٧ يونيو ١٥٧٠م).

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحة رقم (٧٦) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. غير أنها تختلف عنها في

الجانب الذي تصوره من النص، كما أنها تختلف عنها في الشكل والتصميم العام نتيجة لذلك، فضلاً عن الاختلاف في الأسلوب الفني.

الوصف:

أكمل المصور في النصف الأيسر الحالي تصور المشهد الذي بدأه في اللوحة السابقة رقم (١٦٧)، حيث رسم بقية مجلس الملكي المنعقد في ساحة القصر، ويشاهد في الصورة الحالية بقية الحضور المتواجدين أثناء تقديم منعم خان وغيره من كبار الضباط التهاني للملك بمناسبة مولد الأمير مراد.

ويظهر في يمين الصورة أربعة رجال مصطفين في هيئة توحي بالاحترام والتقدير، وقد حمل أحدهم صقراً صيادا، ومن ورائهم يظهر رجلان أمسك كل واحد منهما درساً كبيراً وسيف، ويليهم ثالث أمسك سيفاً فقط. ويظهر أيضاً بين الجمع فرسين أمسك بكل منهما سائسٌ تميز بزيه وغطاء رأسه عن البقية، كذلك يظهر فهد صياد في يمين الصورة مع سائسه. ويظهر في يسار الصورة باب داخلي لساحة مجلس البلاط.

أما خارج القصر فيظهر في مقدمة الصورة بجوار السور من الخارج صف من الرجال متجهين إلى باب الفناء الذي في الصورة السابقة، ويلاحظ من بينهم رجل حمل صقراً صياداً.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها السور الداخلي لساحة مجلس البلاط ومن ورائه تظهر ساحة أخرى لها سور يلاحظ خلفه بعض ابنية العاصمة أجرا.

وتقدم هذه الصورة بمعلومات إضافية عن هيئة الاجتماعات الملكية عموماً وفي مثل هذه المناسبات الاحتفالية خصوصاً، من حيث ترتيب الحضور وأماكن وقوفهم وأزيائهم وبعض الحيوانات المتواجدة معهم والأسلحة. كذلك تقدم نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس. تقدم كذلك ببعض لنماذج للعناصر والطرز المعمارية من العمارة المدنية من ذلك العصر.

لوحة مزدوجة: بدء بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م). اللوحتان (١٦٩)، و(١٧٠).

لوحة (١٦٩)

الموضوع: بدء بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: بالجَند.
المقاسات: ٢٤,٥ × ١٤ سم.
الرقم في المخطوط: ١٠٣.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 152 b.)
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.

- Brand, Michael, and Lowry, (Glenn D.): **FatehpurSikri**, Cambridge, Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture at Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, 1987, P. 20, Pl. 1.3.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، تصور جانباً من عملية بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م).

وتصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحات رقم (٩٥)، و(٩٦) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. وإن كانت الصورة الحالية ونصفها الأيسر الصورة التالية أقرب لنص أبي الفضل فيما يتعلق بمرحلة البناء وطبيعته.

الوصف:

كان أكبر قد أمر سابقاً ببناء قصر خاص لزوجاته ليكون بالقرب من ضريح الشيخ معين الدين جيشتي ومنزل الشيخ سليم جيشتي في منطقة سيكري. ثم قرر فيما بعد تحويلها من قرية إلى مدينة اتخذها عاصمة كما سبق وتقدم في توثيق لوحة (٩٥) من أكبر نامه الأولى. واللوحة المزدوجة الحالية من أكبر نامه الثانية بنصفيها الأيمن والأيسر تصور مرحلة تسييج المنازل حديثة البناء التي أقامها كبار رجال الدولة في العاصمة الجديدة، كما تعكس الصورة الحالية جانب المراحل النهائية من بناء هذه المنازل التي ظهرت في الصورة مكتملة إلا بعضها انشغل العمال باستكماله إلى جانب سور المدينة.

ويشاهد جانب من أبنية مدينة فتحبور سيكري في يمين الصورة الحالية وخلفيتها، ويلاحظ أنها مكتملة البناء إلا بناءً واحداً في يمين خلفية الصورة، والذي اعتلاه أحد البنائين بينما يصعد إليه حمالان اثنان بمادة البناء على سقالة مائلة. ويظهر أيضاً السور غير مكتمل، والعمال منشغلون باستكماله، حيث يظهر مجموعة منهم في يمين مقدمة الصورة، ويلاحظ أنهم عبارة عن بناء يعكف على بناء السور، وبجواره امرأة حمالة تنقل إليه وعاء عجينة التثبيت فوق رأسها، ومن المقابلة من السور وقف عامل في وسط عجينة التثبيت التي جهزها ويلاحظ أنه يقوم بتعبئة وعاء نقل بيد أحد الحمالين.

ويظهر في يسار وسط الصورة مجموعة أخرى من العمال منهم من انشغل بعجينة البناء مثل من تقدم ذكرهم، بينما عكف آخران على شق لوح خشبي طويل، ويلاحظ عن يمينهم حمال ينقل عجينة تثبيت، ويظهر على يساره ثلاثة بنائين يقومون ببناء سور أحد المنازل.

وقريباً منهم في يسار خلفية الصورة يظهر أكبر وهو يشرف بنفسه على أحد العمال الذي ربما يكون نحاتاً، ونجاراً، وبجوار النجار أحد المشرفين يخاطب السلطان ويلاحظ خلف أكبر حملة علامات السيادة، كما يلاحظ بجوارهم رجل حمل دفتراً يكتب فيه وقريباً منه أحد الحراس بعصاه وربما يكون أحد المشرفين.

ومن الأمور الجديرة بالملاحظة في يمين وسط الصورة تلك الساحة التي يبدو أنها سوق محاط بسور مرتفع وله بابان كبيران، الأول وضع على جانبيه من الخارج فيلان ضخمان، وربما كانا تمثالين، ويدخل منه فارس على حصانه، بينما يدخل من الثاني فيال. ويظهر داخل الساحة عدد من الرجال الجالسين بمحاذاة السور فيما يمكن اعتباره بازارات قياساً على لوحات سابقة مشابهة، ويظهر أمام أحدهم طبق عليه أقراص صغيرة، وربما كان بائع طعام، وهذا قد يستنتج منه أنه سوق، ويرجح ذلك ظهور رجل مماثل في يمين مقدمة الصورة. وهذا التصميم يقترب من تصميم السوق الي ظهر في لوحة (١٠٦) من أكبر نامه الأولى. كما أنه يؤكد أن عملية تحويل القرية إلى مدينة واتخاذها عاصمة لم يكن إنشاءً أو إيجاداً لمدينة من العدم وإنما هو عملية تحويل من قرية إلى مدينة بإقامة منازل ومؤسسات الحكم وتسييجها بسور لتحصينها.

وتوثق هذه الصورة جانباً من عمليات البناء والتعمير من عصر أكبر، وما تقدم من بعض المعلومات عن فرق البناء رجالاً ونساءً من بنائين وحمالين وحرفيين وغيرهم، وما استخدمه كل منهم من أدوات. كما تقدم نماذج مختلفة ومتنوعة لعناصر وطرز معمارية من العمارة المدنية وقتها، وبخاصة الأسواق. فضلاً عن نماذج الأزياء المختلفة وأغطية الرؤوس.

لوحة (١٧٠)

الموضوع: بدء بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: بالجَند.
المقاسات: ٢٤ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١٠٤.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 153 a)
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.
- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 24, Fol. 1453a.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، وتصور جانباً من عملية بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م).

وتصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحات رقم (٩٥)، و(٩٦) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. لكنها تتطابق مع لوحة رقم (٩٦).

الوصف:

يكمل الرسام في الصورة الحالية المشهد الذي بدأه في الصورة السابقة، ويشاهد في الصورة بقية الساحة التي ظهر أكبر فيها في الصورة السابقة والذي يُظن أنه سوق من أسواق المدينة، حيث يظهر في خلفية الصورة صفٌ من البازارات المتجاورة الممتلئة بتجار والبضائع التي يبيعونها، ويظهر أنهم جميعاً يبيعون نفس الصنف، وهو عبارة عن جارا كروية لها غطاء أحمر فوق فتحاتها، ومن ثم قد يكون نوع من أنواع الشراب أو الزيوت أو غيرها من السوائل. ومن وراء هذه البازارات تظهر عمائر مدينة فتحور سكري التي تخللتها الأشجار في أفق خلفية الصورة.

ويظهر في ساحة السوق فيل كبير يجري مسرعاً ومن ورائه يلاحظ رجل يسير، بينما ظهر أمام الفيل خمسة رجال ينظرون إلى يمين الصورة وقد وقف اثنان منهم في احترام ووقار، ربما لأنهم يقفون أمام الملك الذي رسمه الفنان في النصف الأيمن من اللوحة.

ويظهر في الصورة عملية تسييج من ناحية هذا السوق، ويلاحظ أن أفراد فريق البناء الظاهرين في الصورة يقومون بنفس الأدوار التي يقومون بها في الصورة السابقة غير واحدٍ منهم فقط في يمين وسط الصورة، يلاحظ أنه جلس أمام فُرن صغير يقوم بتحضير شيئاً ما من لوازم عملية البناء.

وأما مقدمة الصورة فيظهر فيها عدد من الأبنية التي اكتمل بنائها، ومن بينها بناء في يسار الصورة وقف في ساحته رجل يتحدث إلى آخر جلس داخل بناء المنزل، بينما انشغل ثالث باستكمال بناء سور داخل ساحة المبنى. ويظهر في يمين الصورة سائسان مع فرسين وقفا بجوار أحد المنازل وينظران تجاه المنزل المتقدم ذكره.

ومدنا هذه الصورة بعدد من النماذج والعناصر المعمارية من العمارة المدنية من عصر أكبر، إضافة لبعض المعلومات عن عمليات التشييد والتعمير من خلال بعض فرق البناء الظاهرين في الصورة وطبيعة دورهم فيها، والأدوات التي استخدموها، ومواد البناء التي استعملوها. إضافة لذلك تقدم تصور تقريبي لطبيعة الأسواق وبعض سلعها، خاصة وأنها توحي بوجود فكرة الأسواق المتخصصة التي اشتهرت بها المدينة الإسلامية بشكل عام، وذلك من خلال بيع جميع التجار الظاهرين في الصورة لنفس السلعة. وتقدم الصورة كذلك ببعض من نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس.

<u>لوحة مزدوجة:</u> أكبر يصطاد بفهد الشيتا خلال حملة على الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م). اللوحتان (١٧٠)، و(١٧١).

لوحة (١٧١)

الموضوع: أكبر يصطاد بفهد الشيتا خلال حملة على الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: مُكند.
المقاسات: ١٩,٥ × ١٣,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١٠٥.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 155 b)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 25, Fol. 155b.

النص المصور:

بعد انتهاء أكبر من القضاء على التمرد في مملكته، وجه نظره صوب الججرات التي كانت مملكة مليئة بالفوضى بعد اغتيال سلطانها محمود شاه ججراتي على أيدي رجاله المقربين، خاصة وأنها أصبحت ملجأ لعدد من المعارضين له، ومن ثم خرج على رأس جيشه متوجهاً إليها. وكعادته مارس الصيد في طريقه، وذلك عندما كان مخيماً بجيشه في سانجانير، وذلك باستخدام الفهود الصيادة المروضة والمدربة. وكان ذلك في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م). [١]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، وتصور فرقة الصيد المراقبة لأكبر في طريقها لموقع الصيد. [٢]

---

[١] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٩٤٤ – ٩٤٦.

[٢] ترى ليندا يورك ليتش أن هذه الصورة تتقابل مع لوحة من أكبر نامه الأولى رقم حفظها (IS.1896-2:92) ورقمها في الكتالوج (١١٠)، ولكنها قد جانبها الصواب في ذلك، حيث إن لوحة أكبر نامه الأولى ترتبط عناصرها التفصيلية بنص واضح لأبي الفضل يختلف تماماً عن النص الذي تتصل به الصورة الحالية من أكبر نامه الثانية كما يظهر مما أثبته في المتن عاليه. وللاطلاع على رأي ليندا يورك كاملاً **انظر:**
-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P. 268-269, PL. 2.127.

يقول أبو الفضل: " ومن الأحداث السارة، أنه بينما كان الجيش في سانغانير، شرع جلالته في الصيد، كما جرت العادة. وفي ذلك الوقت كان مولعاً بالصيد بواسطة الفهود. وبعد أن وزع الفهود على عدد من الأشخاص. ذهب بنفسه برفقة بعض المعاونين المميزين." [١]

الوصف:

تمثل هذه الصورة تفصيلاً وشرحاً مرئياً لنص أبي الفضل المقتضب السابق، حيث حرص الفنان على تضمين عناصر النص مع التفصيل فيها. حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في البرية، وصور فيها جانب من الأشخاص المميزين الذين ذكر أبو الفضل أن أكبر اختارهم لرفقته في رحلة الصيد.

ويشاهد في الصورة جانب من فرقة الصيد الملكية التي تصاحب السلطان دوماً في حله وترحاله، بفرسانها وفيلتها وجمالها ومشاتها، والأهم من ذلك حيوانات صيدها، حيث يظهر في مقدمة الصورة فهدين صيادين برفقة سائسيهما، ويرى أحدهما محمولاً على عربة يجرها ثوران، بينما جلس الآخر في مظلة مخصصة له حملها رجلان من فرقة الصيد. ويظهر قريباً من الفهد الأخير في يسار مقدمة الصورة كلبٌ صيادٌ مع سائسه. ويلاحظ بجوار الفهدين على التلة حمال يحمل على كتفه طرف عامود غطي معظمه بملاءة بيضاء، ربما كان هذا أحد الأعمدة الخاصة بالخيمة الملكية.

ومما لاحظ في هذه الفرقة هو وجود اثنين من حاملي علامات السيادة في يمين وسط الصورة، الأول يحمل راية الملك، بينما حمل الآخر السيف الملكي في كيسه المخصص له، كما يلاحظ وجود حامل النشاب في يسار وسط الصورة. وعلى الرغم من ذلك لا يرُى أكبر ظاهراً في الصورة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن فرقة الصيد الملكية وهيئتها خلال رحلات الصيد من حيث الحيوانات الصيادة المستخدمة، أو من حيث الحيوانات مستخدمة في الركوب وحمل المتاع، أو من حيث أدوار كل فرد من أفراد الفرقة، يضاف إلى ذلك ما تقدم نماذج أزياء وأغطية رؤوس قد يكون ارتبط بعضها بوظيفة الشخص ودوره في فرقة الصيد.

لوحة (١٧٢)

الموضوع: أكبر يصطاد بفهد الشيتا خلال حملة على الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: منوهر.
المقاسات: ٢٢,٦ × ٢٠,٩ سم.
الرقم في المخطوط: ٩٤.
مكان الحفظ ورقمه: متحف المتروبوليتان.
-Theodore M. Davis Collection, Bequest of Theodore M. Davis, 1915, (30.95.174.9)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف المتروبوليتان. [٢]

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٤٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 539.

[٢] يتبع متحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك سياسة الملكية العامة لمجموعة كبيرة مقتنياته، والتي تسمح باستخدامها دون الرجوع للمتحف، وكل لوحات أكبر نامه الواردة في هذا الكتالوج خاضعة لهذه السياسة. وقد علمت ذلك من خلال المراسلة مع المتحف بتاريخ (Thu, Feb 22, 2018 at 9:00 PM)، حيث أحالوني لقسم سياسات النشر وحقوق الملكية على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف؛ وللاطلاع عليها **انظر:**

النص المصور:

تنتمي هذه الصورة لمجموعة اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، حيث يقابلها في النصف الأيمن اللوحة السابقة رقم (١٧١). وتصور هذه اللوحة ممارسة أكبر الصيد بواسطة الفهد الصياد.

يقول أبو الفضل: " ... وصادف أنهم أرسلوا فهداً خاصاً يدعى سيتا ناجان لملاحقة غزال. وإذا بهم أمام عائق بعرض ٢٥ ياردة. قفز الغزال في الجو بعلو رمح ونصف، وتمكن من العبور؛ لحقه الفهد في المسار نفسه، عبر العائق وقبض عليه. ذهل المشاهدون لهذا المنظر وابتهجوا. رفع الخديوي مكانة هذه الفهد، وجعله رئيس الفهود. كما أمر بقرع الطبل أمامه تكريماً له، ومتعة للحاضرين.." [١]

الوصف:

صور الفنان في هذه الصورة جانب آخر من رحلة الصيد الملكية، حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في البرية بتضاريسها الطبيعية الوعرة، والطرائد المختلفة المنتشرة، وجانب من قافلة أكبر وفرقة صيده.

ويشاهد في السلطان أكبر في مقدمة الصورة ممتطياً فرسه، وبجواره ثلاث رجال من فرقة الصيد، وقد ركب أحدهم عربة يجرها ثورين والتي غالباً ما يُحمل عليها الفهود الصيادة المستخدمة للصيد.

ويظهر في وسط الصورة فردين آخرين من فرقة الصيد ينظرون نحو الفهد الصياد الذي نجح في الإمساك بغزال قافز من بين عدد من الغزلان المنتشرة في يسار الصورة وهي تفر أمامه.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها مقدمة القافلة الملكية، والتي تكونت من صف من الرجال المشاة يتقدمون صف من الفيلة التي حمل على أربعة منها أربع رايات ملكية، بينما حمل على خامسها هودج علقت به مظلة فوق سائق الفيل. ويظهر في يسار خلفية الصورة قمم عمائر من مدينة قريبة ربما تكون مدينة سانغانير.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن رحلات الصيد الملكية وفرق الصيد المرافقة للملك، والأفراد المرافقين للملك وأدوارهم كسائق عربة حمل الفهود، وسائسي الفهود الصيادة، كما تقدم بعض المعلومات عن هيئة القوافل الملكية وشكلها العام من حيث طريقة سيرها والرايات الملكية المرافقة لها. وتقدم كذلك بنماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس.

-https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/image-resources

- آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٣م)

وللحصول على اللوحة والاطلاع على بطاقة بياناتها **انظر:**

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448467?sortBy=Relevance&what=Albums&ft=Theodore+M.+Davis+Collection%2c+Bequest+of+Theodore+M.+Davis%2c+1915&offset=0&rpp=50&pos=4

-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٤٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 539.

لوحة (١٧٣)

الموضوع: الاحتفالات بمولد الأمير دانيال، في الأربعاء (٢ جمادى الأولى ٩٨٠هـ/١٩ سبتمبر١٥٧٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المقاسات: ٢١,٣ × ١٣,٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١٠٦.
مكان الحفظ: غير معلوم.
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [١]
- Sotheby's auction catalogues: **London, 7th December, 1971, lot 187a.**

النص المصور:

بعدما انتهى أكبر من الصيد؛ توجه إلى أجمير لزيارة ضريح الشيخ معين الدين جيشتي، وهناك كانت إحدى زوجاته قد شارفت على الوضع ولم تعد قادرة على تحمل مشقة الطريق، فتركها في منزل الشيخ دانيال أحد المجاورين لضريح الشيخ معين، ثم خرج إلى ناجور، ومن هناك أرسل طليعة جيشه لتسبقه إلى الججرات، بينما خرج هو من ناجور على مهل يمارس الصيد أثناء تقدمه خلف طليعة قواته. وبينما كان يخيم أكبر في فالودي على بعد محطتين من ناجور أتاه خبر وضع زوجته لمولود صبي، ففرح به أكبر وسماه دانيال تيمناً بالشيخ الذي وضعت زوجة أكبر حملها في بيته. وكان ذلك في (٢ جمادى الأولى ٩٨٠هـ/١٩ سبتمبر١٥٧٢م). [٢]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيسرمن لوحة مزدوجة تصور جانباً من الاحتفالات بمناسبة مولد الأمير مراد الابن الثالث لأكبر. والنصف الأيمن المقابل لهذه اللوحة مفقود.

يقول أبو الفضل: " ... وفي البحث عن مكان ميمون، تم العثور على منزل دانيال، وهو من أتباع الضريح المنور (معين الدين). أخلي المنزل، ووضعت السيدة في الداخل. حط موكب الحظ رحاله في فالودي ... حين جاء السعاة من أجمير ومعهم الخبر السار ... منح واهب الحياة ومزين العالم ابناً ذا نجم متألق للشاهنشاه ... لدى سماع هذه البشرى سجد سيد العالم ورفع الشكر إلى الله ... وأقام في المناسبة الولائم الفاخرة. وأبهج الناس بتوزيع الهدايا السخية عليهم ... كرم جلالته مكان الولادة ... أطلق على الطفل اسم دانيال ... صدر أمر بإرسال الطفل إلى مدينة آمبر عند بلوغه شهراً من العمر، وأوكلت رعايته إلى راني، زوجة راجا بارامال ..." [٣]

الوصف:

تعد هذه اللوحة شرحاً وتوضيحاً لنص أبي الفضل عن مولد الأمير دانيال، الابن الأصغر لأكبر. حيث رسم جانب من ساحة منزل الشيخ دانيال الذي أفرغ لتسكن فيه زوجة أكبر الهندوسية التي كانت على وشك الوضع.

---

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بياناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's)أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Nov 21, 2017 at 8:04 PM).

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٤٧ - ٩٥٠.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٤٨ - ٩٥٠.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 542 – 543.

ويشاهد في خلفية الصورة أحد الأبنية الداخلية للمنزل، وقد جلست في جوسقه مكشوف الجوانب امرأة أسندت ظهرها إلى وسادة كبيرة، وقد جلست بجوارها امرأة أخرى، ووقفت ثالثة في يمين الصورة تتحدث إليها، بينما تقف رابعة تحمل مذبة خلف الوسادة. ويلاحظ أن أرضية الجوسق قد فُرشت بالسجاد المزركش، وأن جانبي الجوسق الأيمن والأيسر لهما درابزين خشبي قصير مزخرف. كما يلاحظ في يسار الجوسق كتلة بئر أو حوض ماء صغير حوله بعض الشجيرات الصغيرة ومن فوقه مظلة مائلة مزركشة. وقد تكون المرأة الجالسة أسفل الجوسق والدة الطفل دانيال أو راني زوجة بارا مال، ومما قد يرجح ذلك أزياء النساء الظاهرة في الصورة وهي ذات الطابع الهندي

أما ساحة المنزل فيظهر في يسارها بجوار الجوسق من الخارج امرأتان جلستا على سجادة صغيرة وتقوم إحداهما بالضرب على نوع من الطبول الموسيقية بينما تصفق الأخرى. وأمامهم في الساحة عدد من النساء يرقصن على أنغام المعازف. ويظهر امرأة في يمين الصورة وهي تنظر إلى أحد لم يظهر في الصورة، ويبدو من هيئة وقوفها والطريقة التي تشير بها يدها اليمنى أنها تُقدم شخصية ذات مقام كبير من نساء العائلة المالكة أو أحد كبار المسؤولين، ويؤكد ذلك الخادمة التي تظهر في الجوسق وهي تتحدث إلى السيدتين الجالستين داخله وكأنها تخبرهما بقدوم أحد ما.

أما خارج المنزل بجوار السور في مقدمة الصورة فيظهر فيها المناظر المعتادة في مثل هذه المناسبات من توزيع العطايا على عامة الشعب، كما يظهر في يمين مقدمة الصورة، أو حضور الفرق الموسيقية، كما يظهر في يسار مقدمة الصورة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن المراسم المصاحبة لمناسبات الولادة في الأسرة الملكية. كما تقدم الصور بنماذج مختلفة لعناصر وطرز معمارية للعمارة المدنية، إضافة لنماذج أخرى لأزياء النساء والرجال وأغطية الرؤوس، فضلاً عن توثيق وجود الفرق الموسيقية في مثل هذه المناسبات، وما استخدموه من أدوات وارتدوه من أزياء.

لوحة مزدوجة: أبو الفضل يقدم الجزء الثاني من كتاب أكبر نامه لأكبر، في (١٠٠٤هـ/١٥٩٦م). اللوحتان (١٧٤)، و(١٧٥)

لوحة (١٧٤)

الموضوع: أبو الفضل يقدم الجزء الثاني من كتاب أكبر نامه لأكبر، في (١٠٠٤هـ/١٥٩٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: كُفَردهن.
المقاسات: ٢٤ × ١٣,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١١٧.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 176 b.)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. frontispiece, Fol. 176b.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.283, PL. 2.135.
- محمود: **فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية**، لوحة ٣٠٠، ص ٦٧٩ – ٦٨٠.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٨٢.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور تقديم أبي الفضل الجزء الثاني من أكبر نامه لأكبر في مناسبة أعدت لذلك كما يبدو من اللوحة.

ومما لا شك فيه أن أبي الفضل كان يعرض ما يكتبه بشكل دوري على أكبر [١]، إضافة لما ثبت من أنه بعدما انتهى أبو الفضل من كتابه فإنه كانت تعقد الجلسات العامة في البلاط لنقد الكتاب في مادته التاريخية وأسلوب روايتها [٢]. وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يوجد نص واضح يروي حدث تقديم أبي الفضل الجزء الثاني من أكبر نامه لأكبر كما تصوره هذه اللوحة.

الوصف:

نظراً لعدم وجود نص واضح اعتمدت عليه اللوحة المزدوجة بنصفيها الحالي والتالي، فإنه يمكن اعتبارها رواية مصورة في حد ذاتها، وأنها اعتمدت بشكل رئيسي على خلفية المصور ومعلوماته عن عملية تأليف الكتاب ومراحله التي تخللها العرض الدوري على أكبر.

ويشاهد في الصورة الحالية مجلس البلاط منعقد في ساحة أحد القصور الملكية، ويتوسط الصورة جوسق مكشوف الجوانب، جلس أكبر داخله على كرسي العرش، وهو ينظر إلى أبي الفضل الجالس عند قدم كرسي العرش وهو يمسك بمجلد الجزء الثاني من أكبر نامه بينما وضع الجزء الأول منه على الأرض بجواره، ويقف وراء أكبر حملة علامات السيادة، ويلاحظ أن أقدامهم حافية.

ويبدو من اللوحة أن تقديم الكتاب كان مناسبة مخصصة وفي حضور عدد كبير من رجال أكبر، حيث يشاهد عدد كبير منهم في يسار خلفية الصورة وراء أبي الفضل، بينما يظهر عدد آخر في وسط الصورة في ساحة القصر، ويلاحظ من بين هذه المجموعة في اليمين اثنان من حاملي علامات السيادة، وهما حامل الترس وحامل القوس والنشاب، ويقف أمامه مباشرة رجل أمسك دفتراً صغيراً في يده. كما يلاحظ رجل يحمل صقراً صياداً. أما المجموعة التي في اليسار فرجل يمسك في يديه شيئاً ملفوفاً في قماش لونه أحمر، ويقف بجواره حارس بعصاه المعهودة.

أما مقدمة اللوحة فيظهر فيها حارسان وقفا على باب الساحة الذي يفتح في سور القصر، وقد استوقف أحدهما رجلاً يرغب في دخول القصر، ومن وراء الأخير رجلان أمسك أحدهما فرستً وفي يده الأخرى أمسك سلاحا يشبه البلطة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن شكل المجالس الملكية، من حيث هيئة مجلس العرش وحرمه، وترتيب الحضور وهيئة وقوفهم، ومن حيث مراسم تقديم أو عرض المشاريع العلمية المنتهية على الملك، إضافة لبعض وظائف القصر والبلاط وإمكان وقوفهم، كحملة علامات السيادة، وحراس النظام والأمن، والكتبة. كذلك تقدم اللوحة بعض المعلومات عن بعض العناصر والطرز المعمارية من العمارة المدنية، فضلاً عن نماذج الأزياء المختلفة وأغطية الرؤوس.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٧٧.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 576.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٦٠.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 555.

لوحة (١٧٥)

الموضوع: أبو الفضل يقدم الجزء الثاني من كتاب أكبر نامه لأكبر، في (١٠٠٤هـ/١٥٩٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: كُفَردهن.
المقاسات: ٢٤ × ١٣,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١١٨.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 177 a.)
المرجع:

- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.282, PL. 2.134.
- عبد السلام: **السجاد المغولي الهندي**، لوحة ١٨١، ص ٢٥٢. [١]
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٦١.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور تلقي أكبر الجزء الثاني من أكبر نامه، بعد انتهاء أبي الفضل من كتابته. وذلك في (١٠٠٤هـ/١٥٩٦م).

الوصف:

يكمل الفنان في هذه الصورة رسم المشهد الذي بدأه في الصورة السابقة رقم (١٧٤)، حيث رسم بقية ساحة القصر والاجتماع الملكي المنعقد فيها.

ويشاهد في الصورة الحالية عدد من الحضور الذين اصطفوا على جانبي ساحة القصر بأزيائهم المميزة، ويلاحظ أن اثنين منهم قد حملا في أيديهما أشياءً ربما كانت هدايا، كما يلاحظ في وسط الساحة سقاء يقوم برش الماء على الأرض، ربما بهدف تلطيف الجو ومنع تكون الغبار. كما يظهر في الصورة حارسان، أحدهما في يمين وسط الصورة بينما يظهر الثاني خلف السقا مباشرة.

ويظهر في خلفية الصورة بعض جانب من بناء القصر الداخلي. بينما يظهر في مقدمة الصورة جانب من سور القصر، ويلاحظ بجوار السور من الخارج حارس في يمين المقدمة يلوح بعصاه مستوقفاً صفاً من الرجال القادمين نحو بوابة القصر التي يظهر جانب من كتلتها خلف الحارس، ويلاحظ أن آخر رجل منهم يمسك بلجام فرس ظاهر في يسار الصورة.

وتوثق هذه الصورة بعض النماذج من العناصر والطرز المعمارية المختلفة من العمارة المدنية. كما تقدم بعض نماذج للأزياء وأغطية الرؤوس الخاصة برجال أكبر، سواء من كبار رجال الحاشية والضباط، أو الحرس والسقائين في القصر.

---

[١] جانب الباحث الصواب في تحديد الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكر أنه: **"أكبر يستمع للعلماء ورجال الدين"**، والموضوع الصحيح هو ما دونته في المتن عاليه.

<u>لوحة مزدوجة:</u> أكبر يستقبل اعتماد خان وأمراء ونبلاء الججرات، أثناء حملة على الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م). اللوحتان (١٧٦)، و(١٧٧)

لوحة (١٧٦)

الموضوع: أكبر يستقبل اعتماد خان وأمراء ونبلاء الججرات، أثناء حملة على الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سورداس.
المقاسات: ٢٣,٧ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١٠٩.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 157 b.)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 26, Fol. 157b.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.275, PL. 2.129.

النص المصور:

وصلت مسامع أعيان مدينة أحمد أباد عاصمة مملكة الججرات المفككة دخول أكبر إليها على رأس جيشه وأنه قد اقترب من أحمد أباد، فأجمعوا أمرهم على مبايعته والخضوع له، هروباً من فوضى مملكتهم المفككة، فسكوا العملة عليها صورته وخطبوا باسمه على المنابر، وأرسل حاكمهم اعتماد خان وفداً تفاوضيا للحصول على ثقة أكبر وموافقته على لقاء اعتماد خان وأعيان الججرات. أكرم أكبر الرسل واستقبلهم بحفاوة وحملهم موافقته على لقاء اعتماد خان وأمراء ونبلاء المملكة. وعندما وصل بجيشه إلى بلدة جوتانا جاء اعتماد خان على رأس الأعيان ليستقبلوه معلنين الولاء والخضوع. [١]

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور مقابلة أكبر لاعتماد خان وأمراء ونبلاء الراجبوت في جوتانا بالقرب من مدينة أحمد أباد، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م).

يقول أبو الفضل: " عندما اقتربت الرايات الملكية من جوتانا، اقترب اعتماد خان وعدد من الأشخاص من خواجا جهان، فأُمر مير أبو تراب وغيره بالمبادرة إلى تقديمه إلى جلالة الملك لإلقاء التحية إعراباً عن تقديرهم له. امتطى جلالة الملك بعظمته فيلاً، فأحضر المبعوثون اعتماد خان ودفعوه للسجود أمام الشاهنشاه، فبات بذلك معروفاً ذائع الصيت. " [٢]

الوصف:

تعد هذه الصورة رواية مكملة وشرحاً مرئياً لنص أبي الفضل عن مقابلة أكبر لنبلاء الججرات. ولقد حاول الفنان محاكاة النص وتضمين عناصره في الصورة.

ويشاهد في وسط الصورة السلطان أكبر ممتطياً فيله المذكور عند أبي الفضل، ويجلس ورائه حامل المذبة، وهو أحد حاملي علامات السيادة الغائبين في هذه الصورة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٣ – ١٤.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 9 - 10.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٤.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 10.

ويظهر خلف فيل أكبر في مقدمة الصورة وفي يمين خلفيتها، طليعة الجيش المغولي الملكي المرافق لأكبر، ويلاحظ أنها تكونت في أغلبها من فيلة ضخمة، كما يلاحظ أن المجموعة التي في يمين خلفية الصورة قد حُمل فوقها الرايات الملكية، إضافة لظهور بعض أفراد فرقة الموسيقى العسكرية المرافقة للموكب الملكي. هذا بينما يلاحظ أن المجموعة التي في مقدمة الصورة تكونت في أغلبها من المشاة الذين تسلح بعضهم بالسيوف والرماح وحمل بعضهم الدروع، أو مجرد عصي الحراسة المعهودة، كما يظهر خلفهم رؤوس ثلاثة أحصنة حول فيل كبير.

أما وفد نبلاء الججرات فيظهر في يسار وسط الصورة، ويتقدمهم رجلان سجد أحدهما، وركع آخر رافعاً يده فوق رأسه. بينما اصطفت قريباً منهم مجموعة أخرى في أعلى يسار الصورة.

ويظهر في يسار خلفية الصورة جانب من بعض العمائر التي قد تكون من مدينة أحمد أباد عاصمة الججرات.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن جانب من هيئة القوافل الملكية وأبرز مكوناتها، سواء من ناحية حيوانات القافلة من أفيال وأحصنة، أو من حيث اشتمالها على الرايات الملكية، أو فرق الموسيقى العسكرية وآلاتها الموسيقية، ومن حيث هيئة الفيل الملكي نفسه.

كما تقدم جانباً من مراسم استقبال وفود النبلاء من حيث طريقة مقابلة الملك لهم، وهيئة المرافقين له وأزيائهم وتسليحهم وطريقة اصطفافهم. يضاف إلى ذلك مراسم تقديم الوفد نفسه، وأسلوب أداء التحية للملك، وأزياء هذه الوفود.

يضاف إلى ذلك نماذج من العناصر والطرز المعمارية للعمارة المدنية، ونماذج الأزياء وأغطية الرؤوس.

لوحة (١٧٧)

الموضوع: أكبر يستقبل اعتماد خان وأمراء ونبلاء الججرات، أثناء حملة على الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سورداس.
المقاسات: ٢٤,٢ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١١٠.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 158 a)
المرجع:

- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.274, PL. 2.128.
- محمود: **فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية**، لوحة ٣٠٢، ص ٦٨٣ – ٦٨٤.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ، ص .

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور استقبال أكبر لاعتماد خان حاكم أحمد أباد ومعه أمراء ونبلاء المدينة، في جوتانا بالقرب من أحمد أباد في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م).

يقول أبو الفضل: " بعد ذلك، تقدم كل من اختيار الملك، ومالك مشرق، وجوجهار خان حبشي، وجيه الملك، ومجاهد خان وقبلوا السجادة، علماً أن كلاً منهم حظي باستقبال يتناسب والمكانة التي يتمتع بها. " [1]

الوصف:

يُكمل الرسام في النصف الأيسر الحالي تصوير المشهد الذي بدأ تصويره في اللوحة السابقة رقم (١٧٦) التي تمثل النصف الأيمن.

ويشاهد في وسط الصورة بقية وفد نبلاء وأعيان مدينة أحمد أباد مصطفين بأزيائهم وأغطية رؤوسهم المميزة، ويلاحظ أن أحدهم قد انحنى راكعاً نحو أكبر الذي ظهر فوق فيله في الصورة السابقة. ويظهر خلفهم في يسار الصورة رجل يملأ قربة ماء من فتحة بئر.

ويظهر في مقدمة الصورة صف من الرجال بينهم رجل يحمل على كتفه كيساً كبيراً، بينما يمسك في يده اليمنى طبقاً صغيراً، ويلاحظ أنه ينظر إلى رجل بزي مميز يرقص ممسكاً سيفاً وترساً مميزين أيضاً، كذلك يلاحظ أن أول وآخر رجل في الصف قد أمسك كل منهما عصا حراسة. وربما يكون هؤلاء من رجال أكبر الذين اصطفوا في استقبال نبلاء أحمد أباد.

أما خلفية الصورة فيظهر في يمينها تلة يلاحظ خلفها فيلان من قافلة الجيش المغولي، وتبدوا من ورائهم من بعيد بعض من عمائر مدينة أحمد أباد التي ظهرت في يسار خلفية الصورة السابقة. كذلك يظهر في يسار خلفية الصورة رجلان وقفا مصطفين، وقد حمل أحدهما علم أحمد، بينا حمل الآخر عصا انتهت رأسها بشكل غريب، وربما تكون أداة مراسم كالأعلام.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن مراسم استقبال الوفود والسفارات خارج القصور الملكية، من حيث هيئة وقوف المُستقبِلين والمستَقبَلين، وترتيب وقوفهم، إضافة لأزياء الفريقين وأغطية رؤوسهم. كما توثق بعض الأدوات المستخدمة أو التي ترتبط بالاستقبالات كالأعلام. إضافة لما قد يصحب الاستقبال من رقص أو استعراض ترفيهي يقوم به رجل بزي وسلاح وترس مميز كما ظهر في الصورة.

يضاف إلى ذلك ما تقدمه الصورة من نماذج العناصر والطرز المعمارية المختلفة من العمارة المدنية خلال هذه الفترة

لوحة مزدوجة: انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا. في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م)، اللوحتان (١٧٨)، و(١٧٩).

لوحة (١٧٨)

الموضوع: انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا، في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سورداس.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٤.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 10.

المقاسات: ٢٣,٨ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١١١.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 162 b.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، تصور جانباً من معركة سارنال التي دارت بين أكبر والمتمرد إبراهيم حسين ميرزا بالقرب من قرية بلدة سارنال، والتي انتهت بتشتت قوات الأخير وفراره مهزوماً أمام أكبر، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م).

وتصور نفس الحدث الذي تصوره اللوحات رقم (٩٩)، و(١٠٠) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، والتي تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث، وتقترب منها أيضاً في التصميم العام من حيث مسرح الحدث وتضاريسه الوعرة ونباتاته الشائكة. لكنها تنفرد بتصويرها لمشهد انهزام وفرار قوات المتمردين.

الوصف:

حاول الفنان تلخيص نص أبي الفضل عن الحادثة مع تضمين عناصره المكانية والحدثية، حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في الأرض الوعرة بنباتاتها الشائكة التي ظهرت في يسار الصورة، في إشارة إلى ما ذكره أبو الفضل، ورسم جانباً من قوات الجيش المغولي من خيالة وفيالة بدروعهم وأسلحتهم المختلفة، كما رسم أيضاً الرايات الملكية للجيش والتي حملها فرسان ظهر بجوارهم أفراد من فرقة الموسيقى الملكية بآلاتهم المختلفة والمحمولين على ظهور الفيلة والأحصنة. كما يلاحظ أيضاً في مقدمة الصورة راية أخرى يحملها الفيال، وربما تكون راية خاصة بفرقة الفيلة دون غيرها.

ويظهر في خلفية الصورة مدينة محصنة تبدو من بعيد، وقد ظهرت قمم بعض أبنيتها من خلف سورها الذي أحاط بها. وربما تكون قرية سارنال أو مدينة قريبة منها حيث دارت المعركة.

وتوثق هذه الصورة بعض جوانب النظام الحربي والجيش، من خلال فرق الخيالة والفيالة والموسيقى العسكرية الظاهرة في الصورة، وما استخدمته كل فرقة من أسلحة أو ما استعملته من وسائل حماية ملبوسة أو محمولة، إضافة للآلات الموسيقية التي استخدمها أفراد الفرقة الموسيقية. كما توثق شكل الرايات الملكية للجيش المغولي عموماً والرايات الأصغر منها بشكل خاص والتي حملها الفيال. كما نوثق الصورة بعض عناصر وطرز العمارة الدفاعية والمدنية في هذه الفترة.

لوحة (١٧٩)

الموضوع: انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا، في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م)
(النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سورداس.
المقاسات: ٢٤ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١١٢.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 163 a.)
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.

- Beach: **Early Mughal painting**, P. 129, Pl. 88

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، وتصور جانباً من معركة سارنال التي دارت بين أكبر والمتمرد إبراهيم حسين ميرزا بالقرب من قرية بلدة سارنال، والتي انتهت بتشتت قوات الأخير وفراره مهزوماً أمام أكبر، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م).

وتصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحات رقم (٩٩)، و(١٠٠) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، والتي تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. لكنها تنفرد بتصويرها للحظة هزيمة وفرار قوات المتمردين.

الوصف:

يكمل الفنان في هذه الصورة المشهد الذي بدأه في اللوحة السابقة رقم (١٧٨)، والذي يحاكي فيه نص أبي الفضل عن الحادثة شرحاً وتوضيحاً.

ويشاهد في يمين وسط هذه الصورة السلطان أكبر بدرعه الكامل ممتطياً فرسه المدرع، ويلاحظ أنه يضرب برمحه أحد فرسان الأعداء الذين يفرون أمامه وقد ملئوا امتداد يسار الصورة من وسطها إلى مقدمتها. ولا يظهر من قوات أكبر إلا أربعة فرسان هم طليعة القوة التي ظهرت في الصورة السابقة، ويلاحظ اثنان منهم في يمين مقدمة الصورة، بينما يظهر الآخران في يمين خلفية الصورة. ولقد حرص الفنان على إبراز التضاريس الوعرة من خلال التعرجات التي ظهرت في الصورة والنباتات الشوكية التي رسمها على طول امتداد يمين الصورة.

ويظهر في يسار خلفية الصورة ضفة نهر قد بني عليها درجات سلم يكتنف مدخله عمودان صغيران، ومن ورائه ظهرت بعض المنازل ذات الطابع القروي من بعيد.

وتوثق هذه الصورة بعض جوانب الجيش والنظام الحربي، من خلال نماذج فرقة الفرسان الظاهرة فيه وما استخدمته من أسلحة أو اعتمدت عليه من وسائل حماية. إضافة لنماذج العناصر والطرز المعمارية المدنية التي أمدتنا بها هذه الصورة.

لوحة (١٨٠)

الموضوع: أكبر يدخل مدينة سورات منتصراً، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المقاسات: ٢١,٥ × ١٢,٧ سم.
الرقم في المخطوط: ١١٤.
مكان الحفظ: غير معلوم
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). **تُدرس لأول مرة.** [١]
- Sotheby's auction catalogues: **Parke Bernet, 19th May 1982, lot 67.**

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة أحد اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتصور نفس الحدث الذي تصوره اللوحة رقم (١٠٣) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. غير أنها تختلف عنها كليةً من ناحية التصميم العام والأسلوب الفني. وإن كانت كلتاهما شرحاً وتفصيلاً وتوضيحاً لنص أبي الفضل المقتضب جداً ولا يتجاوز السطر. فعبر كل فنان بأسلوبه.

الوصف:

ويشاهد في خلفية الصورة جانب من سور حصن سورات، ويفتح فيه بوابة الحصن التي تتصل به قنطرة يسير فوقها صف من الجنود مشاة وفرساناً، ويظهر من وراء السور بعض أبنية الحصن الداخلية تتوسطها ساحة وقف فيها بعض الفرسان، وربما بجوارهم بعض المشاة أيضاً.

أما الساحة الخارجية أمام الحصن فيظهر في يمينها السلطان أكبر فوق فيله مع حامل المذبة الذي جلس خلفه. وتختلف اللوحة المقابلة لها في أكبر نامه الأولى في هذه الناحية، حيث ظهر أكبر فيها ممتطياً فرسه.

ويظهر في مقدمة الصورة قوة مشاة من الجيش المغولي بأسلحتها المختلفة والمتنوعة مرافقة لأكبر، تسير في نظام وانضباط في صفين، ويظهر في مقدمة الصف الأول منهما رجلين يعزفان على آلة المزمار. كذلك يلاحظ بجوار مؤخرة نفس الصف فارسان على أحصنتهما. ومن الأمور المهمة التي تلاحظ هو عدم ارتداء هؤلاء الجنود لزي الحرب، وهذا يتناسب مع مناسبة انتهاء المعركة وانتصار الجيش الملكي.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن هيئة المواكب الملكية بعد الانتصارات، والتي يمكن اعتبارها عرضاً عسكرياً احتفالياً، ظهرت فيه القوات بأسلحتها كاملة دون أن ترتدي زيها العسكري المدرع. كما تقدم الصورة كذلك ببعض نماذج العناصر والطرز المعمارية من العمارة الدفاعية والمدنية.

---

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's) أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Dec 12, 2017 at 1:55 PM).

<u>لوحة مزدوجة</u>: أكبر يتصارع مع مان سينغ خلال جلسة شراب، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م). اللوحتان (١٨١)، و(١٨٢).

لوحة (١٨١)

الموضوع: أكبر يتصارع مع مان سينغ خلال جلسة شراب، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: دولت.
المقاسات: ٢٤ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١١٥.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 168 b)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 28, Fol. 168b.
- Leach, Linda York: **Mughal and other Indian paintings,** Vol.1, P.279, PL. 2.133.

النص المصور:

تعرض أكبر لإصابة ألمت بيده أثناء مصارعته لقائده الراجبوتي مان سينغ، وذلك خلال جلسة شراب، وسبب ذلك حديث دار بينه وبين قادته الراجبوت عن شجاعة الراجبوت البالغة، والتي تصل إلى درجة الاستعداد عن التخلي عن حياتهم بسهولة في مواجهة الأعداء أو في المسابقات المميتة التي تقام بينهم، فقام أكبر متأثراً بهذا الحديث ووجه سيفه إلى صدره بينما أسند مقبضه إلى الحائط، قائلاً لمن حوله أنه سيغرز سيفه في صدره طالما أن الراجبوت قد صلت شجاعتهم إلى درجة التضحية بحياتهم بمثل هذه الطرق. فذهل الحاضرون ولم يحركوا ساكناً من دهشتهم، إلا مان سينغ الذي بسرعة دفع السيف بعيداً عن صدر أكبر الذي اشتبك معه، منجياً بذلك أكبر من الموت. وربما كان هذا الفعل من أكبر بسبب حالة السكر التي أصابته من الشراب.[١]

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من التصارع الذي دار بين أكبر ومان سينغ. ونظراً لأن هذه الصورة لا تحتوي على المشهد الرئيسي وإنما للوحة التالية، فقد آثرت إثبات النص في توثيق الصورة التالية والتي تمثل النصف الأيسر المقابل للصورة التالية.

الوصف:

حاول الفنان محاكاة رواية أبي الفضل عن الحادثة، وتضمين عناصره الحدثية والمكانية، حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في جانب من ساحة القصر الملكي، وبعض الحضور الموجودين في الاجتماع الملكي من كبار رجال الدولة والحاشية.

ويشاهد في خلفية الصورة أحد الأبنية الداخلية للقصر وقف داخله اثنان من الحضور حافيا القدمين فوق سجادة مزركشة فُرشت بها الأرضية، ويظهر بجوارهم سرير أو أريكة للجلوس عليها ووسائد مغطاة بملاءة حريرية بيضاء شفافة.

ويقف خارج المبني في ساحة القصر عدد من كبار الضباط ورجال الحاشية وموظفي القصر موزعين في أرجائها. بينما يظهر في مقدمة الصورة كتلة الباب الذي يفتح في سور ساحة القصر،

---

[١] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ٤٠ – ٤١.

ويقف على الباب من الخارج حارسان ينظر أحدهما نحو مجموعة من الرجال الذين أتوا للمشاركة في هذا الاجتماع.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة المدنية خلال هذه الفترة. إضافة لنماذج الأزياء المختلفة وأغطية الرؤوس،

كما تقدم الصورة ببعض المعلومات عن هيئة مجالس السمر والشراب الملكية الخاصة وأماكن انعقادها، وتوزيع الحاضرين فيها وترتيب وقوفهم، وموظفي البلاط الظاهرين في الصورة مثل الحراس وأدوارهم وأماكنهم.

لوحة (١٨٢)

الموضوع: أكبر يتصارع مع مان سينغ خلال جلسة شراب، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: دولت.
المقاسات: ٢٤ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١١٦.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 169 a.)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol. 2, PL. 27, Fol. 169a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.278, PL. 2.132.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور جانباً من التصارع الذي دار بين أكبر ومان سينغ. ويقابلها في النصف الأيمن اللوحة السابقة رقم (١٨١).

يقول أبو الفضل: **" ... وهنا ركض مان سينغ بدافع من شعوره بالإخلاص نحو الملك وضرب السيف بقبضة يده فسقط على يد الملك مسبباً له جرحاً بين إبهامه وسبابته، فهرع الحضور لإبعاد السيف بينما طرح الملك مان سينغ أرضاً وشد عنقه. وهنا حاول مظفر بحماقة إنقاذ مان سينغ من قبضة نَمِر الأرض فلوى إصبع هذا الأخير الجريحة وخلص مان سينغ ..."** [١]

الوصف:

تعد هذه الصورة تلخيصاً لرواية أبي الفضل عن هذه الحادثة من حيث تضمنها لعناصرها الحدثية والمكانية على الرغم من كِبر نص الرواية، لكنها أيضاً لم تركز إلا على اللحظة التي صرع فيها أكبر مان سينغ أرضاً وتوجه مظفر نحو أكبر لتخليص مان سينغ. وقد رسم في الصورة بقية ساحة البلاط وبقية الحاصرين في مجلس السمر الملكي. ومن الملاحظ أن أرضية هذا الفناء ليست مغطاة بالرخام أو غيرها من أنواع التغطيات الأرضية، وإنما أرض طبيعية مليئة بالخضرة والحشائش الصغيرة النابتة هنا وهناك.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤١.
Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 44.-

ويشاهد في الصورة الحالية السلطان أكبر في وسطها وهو رابض فوق ظهر مان سينغ الذي كُفِئَ على وجهه، وبجواره مظفر وهو أحد رجال أكبر، ويلاحظ أنه أمسك بإصبع اليد اليسرى للسلطان أكبر في محاولة لتخليص مان سينغ من قبضته القوية المميتة، وقريباً منهم يلاحظ السيف الملكي ملقىً على الأرض، والذي كان سيستخدمه أكبر في قتل نفسه.

ويظهر حول أكبر على بعد مسافة منه، عدد كبير من الحضور المشاركين في مجلس الشراب، ويلاحظ عليهم الذعر والاضطراب والقلق نتيجة لتوالي الأحداث وتطورها كما تقدم. كذلك يلاحظ هيئتهم الأنيقة من خلال أزيائهم وأغطية رؤوسهم الجميلة ذات الألوان الزاهية والزخارف المختلفة

ويظهر في خلفية الصورة الإيوان الملكي الذي كان يجلس فيه أكبر، ويلاحظ داخله حامل المذبة لم يتحرك من مكانه وقد بدت عليه الدهشة، ومن خلفه رفوف جدارية يظهر فيها بعض الاواني والقوارير التي قد تكون خاصة بالشراب الملكي، كذلك يلاحظ بجواره سرير الملك الذي يجلس عليه أكبر والذي وضعت عليه وسادة لتكون خلف ظهره أثناء جلوسه.

كما يظهر في يسار خلفية الصورة، سياج حديدي، وربما خشبي، يشكل حداً بين ساحة القصر والبستان أو الحديقة التي يظهر بعض أشجارها وأزهارها من ورائه.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من سور القصر الملكي، وبجواره من الخارج يلاحظ وقوف رجلين يتحدثان لبعضهما وبجوار كل منهما شجرة عالية كبيرة.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن هيئة مجالس الشراب والسمر الملكية، من حيث مكان انعقادها والحاضرون فيها، وهيئتهم وترتيب وقوفهم. فضلاً عن هيئة مكان جلوس الملك نفسه من حيث كرسي أو سرير الجلوس ومن حيث علامات السيادة المصاحبة لمجلسه.

يضاف إلى ذلك ما تقدمه الصورة من نماذج معمارية وطرز خاصة بالعمارة المدنية عموماً أو قد تكون متعلقة بأماكن انعقاد مثل هذه المجالس الخاصة، من حيث طبيعة أرضية الفناء والإيوان الذي به مجلس السلطان، او الحديقة الملكية المجاورة له. كذلك تقدم نماذج الأزياء وأغطية رؤوس رجال الحاشية وكبار الضباط.

لوحة (١٨٣)

الموضوع: إعدام جوجهار خان الحبشي دهسا بالفيل، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٤-١٠١٦هـ/١٦٠٥-١٦٠٧م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٢٣,٥ × ١٣,٢ سم.
الرقم في المخطوط: ١١٩.
مكان الحفظ ورقمه: متحف والترز للفنون في بالتيمور، رقم (Ms. W684Aa) [١]
المرجع:

- Beach: **The grand Mogul: imperial painting in India, 1600-1660**, P. 43, Pl. 4.

النص المصور:

كان جوجهار خان الحبشي أحد أهم الموظفين في الججرات، وبينما كان موكب أكبر في الججرات، أتت والدة جنكيز خان تشكو لأكبر موت ابنها على يد جوجهار، فأمر أكبر مجموعة من الرجال المؤهلين بإجراء تحقيق شامل في المسألة، والذي انتهى بإثبات تهمة القتل على جوهر خان. فأمر أكبر بإعدامه دهساً تحت أقدام الفيلة.

والتصويرة الحالية تصور تنفيذ الإعدام في حق جوجهار خان حبشي، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م).

يقول أبو الفضل: "... فصدر قرار الإعدام بحق مخرب أعمال الله على الأرض. ومن دون تأخير رُمي المذنب تحت أقدام فيل ضخم لتنفيذ القرار على مرأى من الناس كافة. ولا يخفى أن المرأة العجوز المهملة لم تتخيل يوماً أن يصبح هذا الرجل القوي فريسة العقاب بفعل الأعمال السيئة التي ما برح يقوم بها، ودُهشت من منظر العدالة الذي مر أمام ناظريها، فشكرت الخديوي." [٢]

الوصف:

تمثل هذه الصورة رواية مرئية موضحة لراوية أبي الفضل النصية عن هذا الحدث ومتضمنة لعناصرها الحدثية. حيث اشتملت على فيل الإعدام وعلى المجرم الذي نُفذ فيه الإعدام، ووالدة المجني عليه. مضافاً إلى ذلك عناصر أضافها الفنان كونها تعد من مقتضى حال الحدث حتى وإن لم يذكرها أبو الفضل.

ويشاهد في الصورة ساحة الإعدام يتوسطها فيلٌ ضخم يدهس صدر رجلٍ أسود البشرة وهو يمسكه بخرطومه من أقدامه. وبجوارهم مباشرة جلست امرأة عجوز محتشمة الزي على الأرض وقد أشاحت بوجهها عن المنظر، ربما لدهشتها وتفاجئها من القصاص أو ربما من بشاعة المنظر. ويقف أمام الفيل مباشرة وخلف الرجل الذي يُعدم حارس بعصاه، وربما كان هو المسؤول عن إحضار المجرم إلى الساحة. ويقف من ورائه وفي مقدمة الصورة عدد كبير من الحضور يشاهدون

---

[١] حصلت على النسخة الملونة من اللوحة من الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف، وللحصول على اللوحة والاطلاع على بطاقة بياناتها **انظر:**

- http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W684/description.html

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٣.

Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 46.-

ويظهر السلطان أكبر في خلفية الصورة وهو يتحدث إلى أحد رجاله الذين وقفوا من أمامه ومن خلفه، ويلاحظ وقوف حملة علامات السيادة في يسار وسط الصورة بعيداً عن أكبر. ويظهر في أقصى خلفية الصورة بعض الأبنية والعمائر المطلة على ساحة الإعدام. وربما كانت الساحة داخل إحدى القلاع أو القصور في الججرات.

وتوثق هذه اللوحة بعض المراسم المتبعة في تنفيذ الإعدامات، من حيث مكانها المتمثل في ساحة واسعة قد تكون في قصر أو قلعة أو أمام مدينة، أو من حيث طريقة تنفيذها، أو من حيث تنفيذها على الملأ مع وجود الحراس المسؤولين. وما يصاحب ذلك من وجود الحاكم وحاشيته.

كذلك تقدم الصورة بعض النماذج المختلفة من العناصر والطرز المعمارية من العمارة المدنية، فضلاً عن نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس المختلفة.

لوحة (١٨٤)

الموضوع: أكبر يهم بركوب فرسه، في (٩٨١هـ/١٩٧٣م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٤-١٠١٦هـ/١٦٠٥-١٦٠٧م)
المصور: سرداس ججراتي.
المقاسات: ٢٣ × ١٢,٤٠ سم.
الرقم في المخطوط: ٥٩.
مكان الحفظ ورقمه: متحف كليفلاند للفنون (Dudley P. Allen Fund 1939.65)
المرجع: [١]

- Leach: **Indian miniature paintings and drawings**, P. 71, Pl. 18ii.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة واحدة من لوحات كثيرة نزعت من أكبر نامه الثانية، ونظراً لعدم اشتمالها على نص فلم يكن من السهل تحديد موضوعها بدقة متناهية مثل غيرها من اللوحات. فاعتمد المتخصصون على ما يظهر فيها من ملامح جغرافية وعناصر بشرية وحيوانية، وأيضاً من خلال الصفحات النصية المجاورة لأرقام اللوحات المنزوعة من المخطوط، ومن ثم حاولوا تخمين النص الذي قد تصوره، فاقترحوا ثلاثة نصوص قد تكون من الأهمية للدرجة التي تستحق معها أن تصور، فضلاً عن اتفاقها العام مع اللوحة. الأول منها رواية عن حادثة مبكرة من حكم أكبر، أما الآخران فكلاهما يرويان حادثتان خلال الحملة الأولى لأكبر على الججرات في (٩٨١هـ/١٩٧٣م). [٢]

---

[١] أُخذت نسخة اللوحة الملونة من الموقع الرسمي للمتحف، ووثقتها من المرجع المدون حيث نُشرت فيه غير ملونة. وللحصول على اللوحة والاطلاع على بطاقة بياناتها **انظر:**

-http://www.clevelandart.org/art/1939.65

- آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

[٢] ساعدني مرجعان مهمان في الوصول للنصوص المحتملة التي ربما تكون اعتمدت عليها هذه اللوحة، النصان الأولان حددتهما من خلال المرجع:

-Leach: **Indian miniature paintings and drawings**, P. 70, 71, (Foot Note, No. 7).

-الاحتمال الثالث حددته من خلال المرجع التالي:

-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.241, Foot Note, No. 16, Missing Page No. 120.

يتمثل الاحتمال في حادثة كانت بعد استيلاء أكبر على حصن مانكوت في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م) وذلك حين امتطى فرساً شرساً عرف باسم حيران وكان قد أهدي له من أحد رجاله، وأثناء محاولة ركوبه هرب منه ثم عاد إليه مستسلماً فامتطاه أكبر[١].

أما النص الثالث يتمثل في نص يروي امتطاءه المتواصل للجواد في أكثر من موضوع طوال رحلته من العاصمة إلى مشارف الججرات [٢].

أما الاحتمال الثالث فهو رواية أبي الفضل عن امتطائه لجواده المعروف باسم (النور الأبيض) وتهنئة راجا باغوانت داس له على ذلك وتبشيره له بالنصر بسبب امتطائه هذا الحصان أثناء غزو الججرات [٣].

يُرجح استبعاد الاحتمال الأول اعتماداً على ملامح وجه أكبر التي توحي بالرجولة وليس الشبابية، خاصة مع وجود الشارب والسوالف الطويلة. ويبقى الاحتمال يدور بين الروايتين الآخريين.

الوصف:

ويشاهد في وسط الصورة السلطان أكبر يهم بامتطاء فرسه، ومن حوله عدد من الحيوانات البرية المتنوعة، في تضاريس جبلية وعرة متعرجة. ويظهر في يمين خلفية الصورة مجموعة من جنود مشاة متقدمين نحو السلطان. بينما يظهر في يسار خلفية الصورة جانب من عمائر مدينة تبدو من بعيد.
وتقدم هذه الصورة ببعض النماذج للأزياء وأغطية الرؤوس، إضافة لنماذج بعض العناصر والطرز المعمارية المدنية.

لوحة مزدوجة: انتصار أكبر على المتمرد محمد حسين ميرزا في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م). اللوحتان (١٨٥)، و(١٨٦).

لوحة (١٨٥)

الموضوع: انتصار أكبر على المتمرد محمد حسين ميرزا في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م)
(النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سورداس.
المقاسات: ٢١,٥ × ١٢,٦ سم.
الرقم في المخطوط: ١٢٢.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 187 b.)
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.
- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol, 2. PL. 30, Fol. 187b.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٤٦، ص ١٠٩ – ١١٠.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٧ - ٦٠٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 92 – 93.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٣ – ٦٤.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 59 – 71.-
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦٣ - ٦٤.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 70 – 71.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، وتصور جانباً من نفس الحدث الذي تصوره اللوحتان رقم (١١٣) و (١١٤) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. لكنها تختلف كلياً عن مثيلتها في أكبر نامه الأولى. فعلى الرغم من الاعتماد على نفس رواية أبي الفضل الكاملة عن الحدث؛ إلا أن الفنان ركز هنا على إبراز جوانب أخرى من الحدث، فبينما خصص اللوحتان في أكبر نامه الأولى لجانبين مختلفين من نفس الحادثة، فقد خصص اللوحتين الحاليتين من أكبر نامه الثانية لتصوير مشهد واحد ومختلف عن المشهدين المصورين من نفس الحادثة في أكبر نامه الأولى. [١]

وتصور التصويرة الحالية معركة صغيرة أعقبت الانتصار على محمد حسين ميرزا، والتي جرت ضد أحد رجاله الذين كانوا متمركزين بقوة كبيرة بعيداً عن ساحة المعركة من أجل محاصرة أحمد أباد ومنع خروج جيشها المحاصر للمشاركة في المعركة، فلما بلغ قائد هذه القوة خبر هزيمة محمد حسين ميرزا، فر هارباً، لكنه في طريقه التقى مصادفة مع أكبر الذي لم يكن معه غير قوة صغيرة نظراً لأن معظم قواته قد تراجعت للراحة كما يقول أبو الفضل. فحاول قائد قوة المتمردين الهرب من شدة خوفه لكنه تعثر وقتل على يد أحد رجال أكبر وفرت بقية قواته بعد أن قُتِل بعضها. [٢]

ويصف أبو الفضل قصة الحادثة التي تصوره اللوحة المزدوجة الحالية بنصفيها الأيمن والأيسر: "... بينما كان عدد كبير من الرجال الشجعان قد تراجعوا طلباً لبعض الراحة، كان نحو مئة رجل بحضرة جلالة الملك، فظهرت فجأة قوة كبيرة يكاد عديدها يزيد على ٥ آلاف رجل ... جزم جلالة الملك أنهم متمردوا اختيار الملك ... فما كان من السيد الشجاع إلا أن تصرف كنمرٍ ثائرٍ في فورة حماسته وشبابه يُجرب شجاعته وشراسته مُظهراً شدة عجيبة. وقبل مواجهة العدو اجتهد لزرع الشجاعة في قلوب مرافقيه ... وبهذا استعد للمعركة وامتطى جواده ... وأعطى أوامره بقرع الطبول ونفخ الأبواق ... تقدم شجاعة خان، وراجا بغوانت داس وغيرهما من الرجال الشجعان بعض الشيء وأخذوا يُطلقون السهام ... وكانت تلك القوة العظيمة تُظهر نوعاً من الحيرة كلما تقدمت، فما كان من اختيار الملك إلا أن انسحب بصحبة بعض الرجال لينجو إلى بر الأمان من بركة الدمار التي يتقدم إليها رجاله ..." [٣]

الوصف:

حاول الفنان توضيح نص أبي الفضل وتفصيله برواية مصورة، حيث يشاهد في الصورة جانب من أرض المعركة يظهر فيها جانب من القوة المغولية التي بقيت مع أكبر من الجيش الرئيسي كما ذكر أبو الفضل.

---

[١] اعتمدتُ في تحديد الموضوع الذي تصوره هذه اللوحة على قراءة الرواية كاملة، ثم مقابلتها مع التصويرة لتحديد أوجه التقارب المتقابلة من حيث العناصر المصورة والمذكورة في النص، ومسترشداً بالقياس على لوحات أكبر نامه الأولى عن نفس الحادثة. ولكن رأيي هذا يخالف ما ذكرته المتخصصة ليندا يورك ليتش؛ حيث ذكرت أن اللوحات الحالية من أكبر نامه الثانية تصور نفس المشهد الذي تصوره لوحات أكبر نامه الأولى، وأحسب ان الصواب هو ما أثبته في المتن عاليه. **انظر:**

-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.273 – 276.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٧٥ – ٧٧.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 85 – 87.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٧٥ – ٧٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 85 – 87.

ويظهر على طول امتداد يمين الصورة صف من الأفيال التي تتقدم بسرعة، ويلاحظ في يمين خلفية الصورة فيل حُمل عليه جوسق مفتوح فارغ وثبتت به مظلة مائلة، وربما كان مخصصاً لركوب الملك. يظهر بجواره فيلان ضخمان حُمل عليهما أفراد من الفرقة الموسيقية، ويليهم في وسط الصورة حاملو الرايات الملكية، يليهم أحد أفراد الفرقة الموسيقية أيضاً، بينما يليهم في يمين مقدمة الصورة فيلان حُمل على أحدهما صندوق خشبي، ربما مخصص لركوب أجد القناصة فيه، بينما يركب خلف سائق الفيل الثاني جندي حمل في يده قفصاً زجاجياً يظهر منه شكل قلة الماء. ويظهر بجوار الفيلة ثلاثة فرسان.

ويظهر في يسار الصورة صف من الفرسان على أحصنتهم، ويتوسطهم فارسلن يحملان علامتين من علامات السيادة الخاصة بأكبر، والذي سيظهر في الصورة التالية امام هذا الصف.

ويظهر أيضاً في يسار خلفية الصورة عدد من الجنود من خلف تبة احتلت معظم الخلفية، بحيث لا يظهر من الجنود إلا نصفهم العلوي، ومن ثم لا يمكن معرفة هل هم مشاة أم فرسان امتطوا أحصنة أم أفيال.

وتوثق هذه الصورة بعض جوانب النظام الحربي والجيش، من خلال فرق الخيالة والفيالة والفرقة الموسيقية الظاهرة فيها، وما تعكسه الصورة من أسلحة استخدموها أو وسائل حماية لبسوها أو حملوها، إضافة لفرقة الموسيقى العسكرية بآلاتها الموسيقية المختلفة التي حملة على بعض الفيلة، والأعلام التي ثُبتت بجوارهم على ظهور الفيلة. كذلك توثق شكل الرايات الملكية، وبعض الأدوات المحمولة فوق الفيلة كالجوسق المكشوف أو المقصورة الخشبية المربعة.

لوحة (١٨٦)

الموضوع: انتصار أكبر على المتمرد محمد حسين ميرزا في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سورداس.
المقاسات: ٢٣ × ١٢,٢ سم.
الرقم في المخطوط: ١٢٣.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 188 a)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol, 2. PL. 29, Fol. 188a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.272, PL. 2.137.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي،** لوحة ٤٧، ص ١١٠.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، وتصور جانباً من نفس الحدث الذي تصوره اللوحتان رقم (١١٣) و (١١٤) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. لكنها لا تصور نفس الجوانب وإنما تصور جانباً آخر من الحدث.

الوصف:

يُكمل الرسام في هذه الصورة تصوير المشهد الذي بدأه في الصور السابقة رقم (١٨٥).

ويشاهد في وسط الصورة السلطان أكبر ممتطياً فرسه المدرع الذي شب بقائمتيه عالياً بينما كان أكبر يطعن برمحه أحد فرسان الأعداء، الذي تعثر فرسه نتيجة لموته. ويلاحظ أن أكبر كان قد أصيب في قدمه اليسرى أو انها ملطخة بالدماء، وبجواره مباشرة أحد رجاله غير المدرعين والذي أمسك في يمناه سلاحاً بينما لف في يده اليسرى أمامه قماشة بيضاء، وقد تكون هذه القماشة لسد جرح رجل أكبر.

ويظهر على امتداد يسار الصورة جنود المتمرد اختيار الملك التابع للمتمرد محمد حسين ميرزا، ويلاحظ أنها تفر منهزمة كما ورد عند أبي الفضل في روايته.

ويظهر أيضاً خلف أكبر مباشرة صف من قواته مكون من خيالة وفيالة بأسلحتهم المختلفة، ويلاحظ من بين هذه القوات في يمين وسط الصورة أحد حاملي علامات السيادة الذي يحمل المظلة الملكية.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها أحد فيالة أكبر وهو ينطلق نحو الأعداء مسرعاً، ويلاحظ أنه قد ثبت عليه رايتان أو علمان.

ومن الملاحظ أيضاً أن الفنان قد حرص على تصوير التضاريس الوعرة التي احتلت الصورة، وكذلك النباتات الشوكية التي ظهرت في خلفية الصورة. كما يظهر في وسط خلفية الصورة من خلف التلال هيكل مسجد بين الأشجار.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي، من خلال عناصر الخيالة والفيالة الظاهرة فيها، من حيث وسائل الحماية والتدريع، أو من حيث أنواع الأسلحة المختلفة التي استعملها الجنود من خيالة أو فيالة. إضافة لتوثيق شكل من أشكال رايات الجيش المغولي. كما تعكس جانباً من مراسم مشاركة أكبر بنفسه في مثل هذه المعارك، من حيث مرافقة حملة السيادة له، أو من حيث ما يُحتمل أنه كان يُعمل في حالة إصابة الملك أثناء إحدى المعارك.

لوحة مزدوجة: حفل ختان أولاد أكبر الثلاثة، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م). اللوحتان (١٨٧)، و(١٨٨).

لوحة (١٨٧)

الموضوع: حفل ختان أولاد أكبر الثلاثة، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة).

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٤هـ/١٦٠٥م)
المصور: دهرمداس.
الرقم في المخطوط: ١٢٥.
مكان الحفظ ورقمه: مجموعة إدموند أنجر الخاصة، ريتشموند، إنجلترا.
- (Edmund R. A. De Unger Collection, Richmond, England)
المرجع :

- Robinson, B. W; Grube J; Owens, Meredith; Skelton, R. W.: **Islamic Painting and the Arts of the Book**, London, Faber and Faber Limited, 1976, P. 253, Color Plate 36, V.51.
- Leach: **Indian miniature**, P. 68, Pl. 18i (A).
- الشوكي: **تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٥، ص ٥٣ – ٥٤.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير المخطوطات المغولية الهندية**، لوحة ١٠٦، ص ٢٠٠ – ٢٠١. [١]

النص المصور:

كان من أهم العادات التي حرص الحكام المسلمون في الهند على الاحتفال بها، ختان أبنائهم، وكذلك كان أكبر. فبمجرد عودته من حملة على الججرات أقام مهرجاناً كبيراً بمناسبة ختان أولاده الثلاثة، سليم ومراد ودانيال. [٢]

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من الاحتفال الذي أقامه أكبر بمناسبة ختان أولاده الصغار، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م). وتصور هذه التصويرة قاعة الحريم التي بها نساء أكبر وأولاده الثلاثة.

يقول أبو الفضل: " ومن الأمور التي حدثت في حينها نذكر مهرجان تطهير الأمراء المعظمين ... قرر جلالة الملك الاحتفال بطهور الأمراء. تبعاً لهذا القرار تم تعيين بعض الأشخاص المتمكنين المحبين للعمل للتحضير لهذا الاجتماع السار. وفي ذلك اليوم فتحت أبواب التسامح، وتم الإعداد لأدوات المتعة والفرح ولمجموعة كبيرة من الهدايا الثمينة ..." [٣]

الوصف:

يمكن اعتبار هذه التصويرة رواية تصويرية كاملة تقابل رواية أبي الفضل، حيث إن عناصرها وتفاصيلها لم يرد عنها شيء في نص رواية أبي الفضل المقتضب، وإنما اعتمد الفنان في تصويرها على خلفيته عن مثل هذه المناسبات أو عن المناسبة نفسها التي ربما يكون قد عاصرها أثناء وجوده في المرسم الملكي.

ويشاهد في هذه الصورة جانباً من فناء الحريم في القصر الملكي، وتتوسطه مصطبة مرتفعة عن أرضية الفناء قليلاً، وقد فرشت بالسجاد المزركش، وجلس عليها في يمين وسط الصورة جهانجير ومراد يلعبان مع بعضهما، بينما حمل أخاهما دانيال أحد زوجات أكبر وربما كانت والدته، ونظراً لأن والدته هندوسية فربما صورها هنا بغطاء رأس لكونها زوجة السلطان ولا يمكن تصويرها بزيها الهندوسي الفاتن، ويقف ورائها خادمة بزي مميز يظهر لأول مرة. ويجلس أمام والدة دانيال، امرأتان بزيهن الجغتائي المميز، وربما كانتا زوجتي أكبر الأخريين. ومن الملاحظ أن الرسام قد رسم النسوة الثلاث أكبر حجماً من بقية النساء الظاهرات في الصورة.

ويظهر في يسار الصورة داخل الفناء مجموعة أخرى من النساء، يبدو أنهن من خادمات القصر، ويلاحظ أن بعضهن حملن أواني مختلفة، ما بين صينية حُمل عليها قارورة مع كؤوس شراب ما، وما بين صينية أخرى، ووضع عليه وعاء معدني ربما كان إناء لشراب ما. ويلاحظ أن زيهن تنوع ما بين زي هندوسي، وزي إسلامي على الطراز التركي الجغتائي.

كذلك يظهر في يمين الساحة ثلاث نسوة بزيهن الجغتائي الكامل والقريب من زي زوجات أكبر، ويلاحظ أن إحداهن قد انشغلت بملاعبة الطفلين الصغيرين. ويقف خلف نفس المرأة امرأة رابعة تمسك كأساً، وربما تكون من نساء الأسرة الملكية أيضاً.

---

[١] على الرغم من أن الباحثة قد حددت الموضوع العام للوحة وأنها تتعلق باحتفال ختان؛ إلا أنها ذكرت أنه حفل ختان ابن واحد من أبناء أكبر الثلاثة، والصواب أنه كان حفل ختان للثلاثة معاً، وتفصيل ذلك في المتن.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٩٠ – ٩١.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٩٠ – ٩١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 102 – 103.

ويظهر في مقدمة الصورة كتلة المدخل الذي يفتح في سور الفناء بانحراف، وتقف عليه إحدى الخادمات بزيها الجغتائي، ويلاحظ انها وقفت تستقبل العطايا والهدايا، وربما تكون التجهيزات التي تلزم لإقامة مثل هذا الاحتفال الملكي، من قوارير عطر أو أواني شراب أو طائر زينة في قفصه، أو قماش أو أواني طعام، أو حتى شيخ واعظ بسبحته وكتابه الذي في يده كما يظهر في يمين مقدمة الصورة بين هؤلاء الرجال، وربما كان هؤلاء الرجال ممن كلفهم الملك بإعداد التحضيرات.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها فناء آخر من أفنية القصر ومن ورائه جانباً من بعض العمائر والأبنية في العاصمة فتحبور سيكري.

وتقدم هذه الصورة بنماذج متنوعة لعناصر وطرز معمارية مختلفة من العمارة المدنية خلال هذا الوقت. كذلك تقدم نماذج مختلفة لأزياء النساء من حيث أزياء السيدات أو الخادمات، المسلمات منهن أو غير المسلمات. كذلك تقدم نماذج من أزياء الرجال وأغطية رؤوسهم، ويتميز من بين ما ظهر منها في الصورة؛ زي الشيخ وهيئته بشكل عام.

ومما تقدمه أيضاً، بعض المراسم المصاحبة لحفلات الختان، من حيث هيئة أجنحة نساء العائلة الملكية واجتماعهن، وهيئة الخادمات، وما يرتبط باجتماعهن من طعام أو شراب، كذلك ما يقدم فيها من هدايا متنوعة.

لوحة (١٨٨)

الموضوع: حفل ختان أولاد أكبر الثلاثة، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٤هـ/١٦٠٥م)
المصور: دهرمداس.
المقاسات: ٢٢,٩ × ١٢,١ سم.
الرقم في المخطوط: ١٢٦.
مكان الحفظ ورقمه: متحف كليفلاند للفنون [١]، مجموعة فنية ورقم حفظ:

- (Andrew. R. and Martha Holden Jennings Fund 1971.76)

المرجع: تم الحصول على النسخة الملونة من الموقع الرسمي للمتحف، بينما وثقت من خلال المرجع المدون أدناه، والذي نُشرت فيه غير ملونة.

- Leach: **Indian miniature**, P. 67, Pl. 18i.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور جانباً من الاحتفالات التي صاحبت ختان أولاد أكبر الثلاثة، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م). غير أنها ترتبط بجزء آخر من نص رواية أبو الفضل عن الحدث، يختلف عن الجزء الذي تصوره اللوحة التي تمثل النصف الأيمن رقم (١٨٧).

يقول أبو الفضل: " ... وعلى إيقاع الموسيقى الرائعة، غادرت مصائب الحزن عقول المشاركين في وليمة الحب ... وغادر الفرح جدران مكان انعقاد الوليمة ليغمر قاعة الجمهور ... وغمرت السعادة

---

[١] حصلت على النسخة الملونة من اللوحة من الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف، حيث إن المرجع قد نشرها غير ملونة. وللحصول عليها والاطلاع على بطاقة بياناتها **انظر:**

-http://www.clevelandart.org/art/1971.76

آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

الشعب كبيرهم وصغيرهم. ويعود الفضل في هذه المناسبة للشاهنشاه ... الذي اعتاد من دون أي مناسبة أن يوزع الثروات على الشعب الفقير والمحتاج ...ومن الأعمال المفيدة والسعيدة نذكر كيف حافظ الملك على رباطة جأشه أمام الأشياء الثمينة. " [١]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل المدون عاليه عن الاحتفالات التي صاحبت حفل ختان أبناء أكبر الثلاث. حيث رسم في الصورة جانب من مجلس البلاط الملكي المنعقد في فناء ملاصق لفناء النساء الظاهر في يمين الصورة، والذي يظهر في يمين الصورة، ويلاحظ فيه خادمتين من النساء، كما يلاحظ وجود باب مغلق في السور الفاصل بين الفناءين.

ويتوسط السلطان أكبر ساحة مجلس البلاط، حيث جلس فوق عرشه الموضوع فوق مصطبة فُرشت بالسجاد المزركش، ويلاحظ أنه قد وضع فوقه ما يشبه المظلة الدائرية الصغيرة والمثبتة في ظهر كرسي العرش. ويقف أمام أكبر في يمين الصورة عدد من رجاله وكبار ضباطه الذين حضروا للمشاركة في هذا الحفل، ويظهر على الأرض على يمين العرش بجوار قدمه الخلفية منضدة وضع عليها كوبان لونهما ذهبي مثل لون المنضدة. ويقف خلف أكبر في يسار الصورة حاملو علامات السيادة، ويظهر قريباً منهم على طرف حرم العرش رجل يحمل صقراً صياداً.

ويظهر في وسط الصورة أمام مصطبة العرش راقصتان من النساء بزيهن الجغتائي المميز، ويرقصن على أنغام المعازف التي يعزف عليها أفراد الفرقة الموسيقية، ويظهر في يمين الصورة امرأتان منهم، بينما يظهر في يسار مقدمة الصورة أربعة أفراد آخرين من الفرقة.

أما توزيع الهدايا والعطايا التي ذكرها أبو الفضل، فقد صورها الفنان في مقدمة الصورة، حيث يظهر عدد من رجال أكبر في وسط المقدمة يوزعون الطعام على بعض أفراد الشعب الذين صورهم الفنان في هيئةٍ تتناسق مع وصف أبي الفضل لهم بـ "الشعب الفقير".

ويظهر في خلفية الصورة وراء أكبر عدد من أبنية القصر الداخلية، والتي يلاحظ من خلفها في الأفق جانب من بعض أبنية وعمائر العاصمة فتحبور سيكري.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن هيئة الاحتفالات الملكية المرتبطة بمثل هذه المناسبات، من حيث مكان انعقادها، وبعض المراسم المصاحبة لها من حيث وجود الفرق الموسيقية الاستعراضية، وتوزيع الهدايا والعطايا المختلفة على أفراد الشعب الفقراء والمحتاجين.

يضاف إلى ذلك أن الصورة توثق بعض نماذج من العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة المدنية خلال هذه الفترة. فضلاً عن نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس للرجال والنساء، سواء أكبر أو حاشيته وكبار رجال دولته وموظفي قصره، أو أفراد الفرق الموسيقية وعامة الشعب، أو النساء الظاهرات في الصورة، ومدى ارتباط كل زي بالدور الذي يقوم به مرتديه في الصورة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٩٠ – ٩٢.

Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 102 – 103.-

<u>لوحة مزدوجة:</u> حملة أكبر النهرية على المقاطعات الشرقية، في (٩٨١هـ/١٥٧٤م). اللوحتان (١٨٩)، و(١٩٠)

لوحة (١٨٩)

الموضوع: حملة أكبر النهرية على المقاطعات الشرقية، في (٩٨١هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المقاسات: ٢١,٥ × ١٢,١ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف ريدبرج، زيورخ، سويسرا.
المرجع:

- Goswamy, Rajinder Nath, and Fischer, Eberhard: **Wonders of a golden age: painting at the court of the great Mughals: Indian art of the 16th and 17th centuries from collections in Switzerland**, Zurich: Museum Rydberg, 1987, P.85, Pl. 36.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٣، ص ٢٠٦ - ٢٠٨.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ١٩، ص ٧٠ – ٧٢.
- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤١، ص ١٤٩ – ١٥١.

النص المصور:

كان أكبر قد أرسل جيوشه للتصدي لتمرد داوود شاه حاكم البنغال، وقد أحرزت هذه القوات عدداً من الانتصارات، إلا أن أكبر ومع التقارير المتتابعة التي تصله من قواته عزم على قيادة جيش آخر بنفسه والانضمام لقواته في المقاطعات الشرقية، رغبة منه في إنهاء هذا التمرد سريعاً، حيث أصدر أوامره بتجهيز الحملة العسكرية، وقد قرر أن ينطلق بحاشيته وصفوة رجاله نهرياً، في حين يتقدم باقي الجيش بالتوازي معه براً، هذا على الرغم من دخول موسم الأمطار وما صحبه من عواصف شديدة في أنهار تلك المقاطعات الشرقية [١].

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور موكب أكبر النهري أثناء حملة إلى المقاطعات الشرقية، في (٩٨١هـ/١٥٧٤م).

يقول أبو الفضل: " ... وفي خلال مدة قصيرة، تم إنجاز الترتيبات الضرورية للحملة تحت إشراف جلالة الملك. فصنعت السفن المصممة تصميماً رائعاً تحت إشرافه الشخصي لتبدو أعظم من أي وصف. وضمت هذه السفن عدداً من الأسطح والحجرات الرائعة وحدائق يعجز أذكى الحرفيين عن صنع مثيل لها على متن سفينة. أما مقدمة كل سفينة من هذه السفن فقد صنعت على شكل حيوان لإثارة الدهشة في نفوس المتفرجين. وانشغل الموظفون الذين تم تعيينهم للعمل على صنع هذه السفن في العمل على صنع سفينة لكل مجموعة يعتبر وجودها ضرورياً لأغراض إدارية، وحظي رجال البلاط بسفن تليق بدرجاتهم. وحوت هذه السفن على ضروب هندسية رائعة، ومظلات متنوعة وتصاميم فريدة ... في شكل قد يظن القارئ أن الكاتب يبالغ في الوصف." [٢]

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٠١.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 116.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٠٤.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 120.

ويقول أيضاً: " ... ومن الأمور الرائعة التي حدثت في حينها أن جلالة الملك أخذ معه فيلين كبيرين كالجبل وسريعين كالرياح. أما الفيل الأول فكان بال سندار وقد وضع في السفينة الأولى مع إناث الفيلة ... فقد كان يحافظ على هدوئه حتى عندما يكون في أعلى الصارية ... أما الفيل الثاني فيدعى سامان، وكان خير رفيق للآخرين. وقد وضع أيضاً على سفينة أخرى مع اثنين من إناث الفيلة. وما أدهش منظر السفن. فالسفن المتنوعة، تلك التي رفعت صارية تبلغ السماء في علوها. وشكل ضجيج أمواج النهر، واندفاع الغيم والأمطار، ودوي الرعد ولمعان البرق، عوامل كونت مشهداً غريباً." [١]

الوصف:

تعد هذه الصورة تلخيصاً لنص أبي الفضل عن الحادثة، حيث حرص الفنان على تضمين عناصر النص الحدثية والمكانية والوصفية، سواء من خلال رسمه لمسرح الحدث ممثلاً في جانب من النهر الذي سارت فيه القافية الملكية، أو من حيث رسم سفينة الملك وجانب من السفن المرافقة له سواء الخاصة بعائلته أو كبار ضباطه وحاشيته أو المخصصة لنقل الأفيال.

ويشاهد السفينة الملكية تتوسط التصويرة بين مجموعة من السفن الأصغر حجماً، ويجلس أكبر في الدور العلوي من السفينة داخل جوسق خشبي مكشوف، ويقف أمامه بعض كبار ضباطه وحاشيته، بينما يقف ورائه حملة علامات السيادة، ويظهر ورائهم غرفة خشبية يقف خلفها رجل، ربما يكون أحد عمال السفينة.

أما المستوي الأول فيظهر فيه عدد كبير من رجال أكبر من بين الأعمدة الخشبية التي حملة الدور العلوي للسفينة، ويلاحظ أن بعضهم يمسك المجاديف التي تُدفع بها السفينة، ويظهر على جانب السفينة من الخارج، صندوقان خشبيان، ويحتوي أحدهما على طبلتي نقرزان، ويلاحظ أن مقدمة السفينة قد أخذت شكل رأس الخروف، كما ثبت في المقدمة أسفل الرأس صندوق صغير وضع فيه ما يشبه الآنية الفخارية. وتعلو السفينة صارية ثبتت فوق الجوسق الملكي وربطت بستة حبال مربوطة في أطراف السفينة، وتلت من السارية شراع كبيرة تقوست بفعل الهواء.

ويظهر في خلفية الصورة أربعة سفنٍ أصغر حجماً من سفينة الملك، اثنان في اليمين، وتقترب كلتاهما من تصميم السفينة الملكية، حيث يتكون تصميم الأولى منها من ثلاث مستويات، السفلي منهم امتلأ بالجنود، بينما ظهر فوق الثاني والثالث خيام لونها احمر. أما السفينة المجاورة لها فتكونت من مستويين، احتل المستوى الأول منها رجال أكبر وملاحي السفينة، ومن خلفهم القماش الأحمر الذي غطى جوانب الغرف الموجودة في هذا المستوى، بينما يظهر في المستوى الثاني جوسق خشبي سُترت جوانبه أيضاً بالقماش الأحمر. وربما تخص هاتان السفينتان نساء أكبر وخادماتهن. ويلاحظ أن مقدمة كل من السفينتين قد أخذت شكل رأس حيوان، إحداهما رأس نوع من أنواع الغزال، بينما أخذت الأخرى شكل رأس فهد صياد.

أما يسار خلفية الصورة فيظهر جانب من سفينتين، يبدو من الجزء الظاهر أن تصميمهما مختلف وأنهما تكونتا من دور واحد، ويلاحظ أن كلتيهما قد خصصتا لعامة جنود أكبر المرافقين له، وأن إحداهما تميزت بحملها لأفراد فرقة الموسيقى الملكية، حيث يظهر فيها رجال يمسكون ببعض المعازف من طبل نقرزان وأبواق. وفي مؤخرة السفينتين وقف المُجدف أو الملاح يدفع السفينة بعصاه الطويلة،

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٠٧.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 123 – 124.

وربما تكون هذه مجرد قوارب كبيرة الحجم لكنها أصغر من السفن، نظراً لأن السفن لا تُدفع بهذه الطريقة في الماء وإنما بمجاديف أكبر وأكثر.

أما مقدمة الصورة، فيظهر فيها ثلاث سفن، واحدة منها خصصت لاثنين من كبار الضباط، ويظهر جزء منها في يسار المقدمة، وتتكون من مقصورة صغير اتسعت لجلوس رجلين يتبادلان أطراف الحديث، بينما يسمك أحدهما بكتاب في يده اليسرى، وبجوارهما خارج المقصورة وقف ثلاث رجال انشغل أحدهما بدفع السفينة في الماء، ويلاحظ أن مستوى المقصورة يرتفع عن مستوى سطح الفينة الذي غطى معظم أجساد الرجال الثلاثة.

أما السفينتان الأخريان فيمكن اعتبارهما سفينتي شحن خصصتا لنقل الفيلة الملكية لاستخدامها في الحرب، حيث ظهر جز من السفينتين في يسار مقدمة الصورة، ويلاحظ أن تصميم السفينة خصص لهذا الغرض، حيث تكونت من مستوى أول مسطح الشكل دون أي تقوس أو انحناء كما الحال في قاع السفينة، كما يلاحظ أن أسفل هذا المستوى الأولى مستوى آخر يتمثل في قاع السفينة الذي يتوصل إليه من خلال فتحة جانبية في مقدمة ومؤخرة السفينة، والتي تسمح بركوب المسؤولين عن الفيلة معها كما يظهر في الصورة. ويلاحظ أن مقدمة إحدى سفينتي الشحن في الصورة قد أخذت شكل رأس الفيل.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن هيئة القوافل النهرية الملكية، من حيث تصميم هذه السفن بحسب الغرض من كل منها سواء الخاصة بنقل الملك أو الخاصة بحاشيته وكبار ضباطه بحسب مراتبهم، أو الخاصة بعامة الجند والفرقة الموسيقية، أو الخاصة بشحن الحيوانات والمؤن، أو الخاصة بنقل زوجاته ونسائه.

كذلك تبين بعض المراسم المصاحبة لوجود الملك من حيث شكل المجلس الملكي فيها، والموظفين المرافقين له من البلاط، ومرافقة نسائه له. إضافة لذلك تقدم بعض النماذج الفنية لعناصر وطرز السفن في ذلك الوقت وأغراضها، إضافة لنماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس.

لوحة (١٩٠)

الموضوع: حملة أكبر النهرية على المقاطعات الشرقية، في (٩٨١هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١١-١٠١٣هـ/١٦٠٢-١٦٠٤م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٢١,٦ × ١٢,٧ سم.
الرقم في المخطوط: ١٢٩.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيلادلفيا للفنون. [١]
المرجع:

- Kramrisch, Stella: **Painted Delight: Indian Paintings from Philadelphia Collections**, Philadelphia Museum of Art, 1986, P. 22, Pl. 19.

---

[١] للحصول على اللوحة والاطلاع على بطاقة بياناتها **انظر:**
https://www.philamuseum.org/collections/permanent/63290.html?mulR=1183389654|1

-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

النص المصور:

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور موكب أكبر النهري أثناء حملته إلى المقاطعات الشرقية، في (٩٨١هـ/١٥٧٤م).

الوصف:

يُكمل الرسام في هذه الصورة تصوير النص السابق في اللوحة رقم (١٨٩)، ويصور جانباً آخر من الموكب الملكي الخاص بالسلطان في خلال حملته على المقاطعات الشرقية. ويلاحظ أن تصميم الصورة الحالية يقترب من تصميم الصورة السابقة.

ويشاهد في وسط الصورة السفينة الملكية الرئيسية، وقد جلس أكبر في دورها العلوي أو المستوى الثاني منها داخل جوسق خشبي مكشوف الجوانب، وقد جلس بجواره في خضوع تام ووقار كبير أحد رجاله المقربين منه، ووقف خلف هذا الرجل رجل آخر أمسك في يده اليسرى كتاباً وهو يسير بالأخرى لأحد عمال السفينة الذي يقوم بشد حبل الشراع أثناء وقوفه على السُلم المؤدي إلى جوسق السلطان. وينظر أكبر في كتاب أمسكه في يده أو صحيفة، ويجلس في احترام بالغ وانتباه شديد أمام أكبر خارج مقصورة الجوسق رجلان آخران من المقربين منه. وقد يكون هذا المجلس منعقد لمناقشة خطط الحملة على المقاطعات الشرقية. ويظهر خلف الرجلين غرفة خشبية وقف ورائها في مؤخرة السفينة أحد عمال السفينة. وتعلو السفينة سارية تظهر من خلف الجوسق الملكي، ويلاحظ أنها ثُبتت بستة حبال رُبطت في جوانب السفينة وأطرافها، وعُلق بالسارية شراع كبير تقوس بفعل الهواء الذي يدفعه.

أما المستوى الأول من السفينة فيظهر فيه أيضا رجلان من حاشية أكبر قد جلسا داخل جوسق مكشوف الجوانب، ويرتفع عن قاع السفينة الذي وقف في على جانبي الجوسق عمال السفينة الذين انشغل بعضهم بالتجديف لدفع السفينة في الماء. ويظهر على جانب السفينة صندوقان خشبيان وضع في أحدهما طبلتي نقرزان، كما يلاحظ أن مقدمة السفينة قد نُحتت على هيئة رأس تنين.

ويحيط بالسفينة الملكية عدد من السفن الأخرى المرافقة لأكبر والمكونة لقافلته، والتي حملة إما بعض رجال حاشيته وكبار ضباطه، او حملة عامة الجند والخدم.

ويظهر في خلفية الصورة أربعة سفن، لم تظهر كاملة إلا واحدة منها والتي يلاحظ أنها حملة مثل بقية السفن عدد من رجال أكبر إلى جانب المجدفين، غير أنها يظهر على متنها حمولة لونها أصفر وليست كتلة واحدة إنما تبدو وكأنها قطع من شيء ما كُدست فوق بعضها. ويلاحظ أن مقدمة هذه السفينة والتي تجاورها قد أخذ شكل رأس طائر لا تظهر ملامحه.

أمام مقدمة الصورة فيظهر فيها ظهوراً كاملاً سفينتان صغيرتان عن السفينة الملكية، إضافة لجانب من مؤخرة سفينة لم تظهر كاملة. ويلاحظ أن السفينتين الظاهرتين بالكامل قد جلس في وسط كل منهما رجل من كبار رجال أكبر في مقصورة خشبية مكشوفة ترتفع عن قاع السفينة، بينما ظهر على جانبي المقصورة في كلٍ منهما عدد من الرجال من بينهم المُجدفون، وكذلك الحال في السفينة التي ظهر جزء منها في يسار مقدمة الصورة.

وتوثق هذه الصورة بشكل تقريبي الهيئة العامة للمواكب النهرية الملكية، من حيث تصميم السفن والقوارب ونماذج من عناصرها وطرزها، وبخاصة السفينة الملكية، أو من حيث بعض المراسم المصاحبة لها من هيئة المجلس الملكي والاجتماعات الملكية المنعقدة في مثل هذه الحالة. وتأخذ مقدمة إحدى السفينتين هيئة رأس الفهد الصياد.

كما تقدم بعض نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس، سواء للحاكم أو كبار رجاله وحاشيته، أو العمال الظاهرين في الصورة من ملاحين ومجدفين.

لوحة (١٩١)

الموضوع: موكب أكبر النهري يصل إلى جوار باتنا، واستقبال جيشه له، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: كُفَردهن.
المقاسات: ٢٣ × ١٣,٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١٣٠.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 201 a.)
المرجع:

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol, 2. PL. 31, Fol. 201a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.277, PL. 2.138.

النص المصور:

بعد رحلة نهرية طويلة خاضها موكب أكبر النهري وتوقف خلالها في محطات عدة للراحة والاستجمام أو لممارسة الصيد أو بسبب العواصف والأمطار الغزيرة وما يصحبها من تيارات نهرية هادرة، التحق أخيراً بقواته التي تحاصر داوود في حصن باتنا، حيث نزل أكبر على بعد كسين من الحصن، واستقبله منعم خان بالسفن المعبأة بالألعاب النارية، التي أطلقها بعد إذن أكبر. ثم نزل هذا الأخير في منزل منعم خان، حيث أتاه قادة الجيش يرحبون به. [١]

وتمثل التصويرة الحالية جانباً من الاستقبال الذي حظي به أكبر لدى وصوله إلى جيشه في باتنا، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م).

يقول أبو الفضل: "... وفي لحظة سعيدة، يمم الملك وجهه نحو الشاطئ وطلب المساعدة. ثم ترجل الملك في منزل خان خانان حيث شيدت منصات كبيرة، وهناك تلقى الملك هدايا من المجوهرات وغيرها من الأشياء النادرة ووزعها جميعها. وقدم ... ضباط الجيش الكبار، الاحترام لشخص جلالته، ومن بعدهم فتح المجال أمام غيرهم من الرجال للحصول على شرف تقديم الاحترام للملك الذي خص كلاً منهم بنعمة مميزة." [٢]

الوصف:

حاول الفنان توضيح نص أبي الفضل وروايته عن وصول أكبر إلى المقاطعات الشرقية، وركز في الصورة على تصوير أكبر أثناء قدوم رجاله وكبار ضباط جيشه للترحيب به وتقديم الاحترام والتقدير له.

ويشاهد في الصورة أكبر أسفل مظلة رفعت على عمودي خيمة، ويظهر جالساً على كرسيٍ اختلف عن كرسي العرش المعهود، والذي وضع على مصطبة خشبية فُرشت بالسجاد، ويلاحظ أن

---

[١] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ١٠٥ – ١١٦.
[٢] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ١١٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 135.

أكبر قد رفع إحدى رجليه بينما تدلت الأخرى فوق مداس صغير يُستخدم في الصعود على الكرسي وإسناد القدم عليه أثناء تدليها. ولقد تكرر ظهور هذا المداس كثيراً في لوحات سابقة.

ويقف أمام أكبر منعم خان وكبار الضباط من ورائه. بينما يقف وراء أكبر وعن يساره حملة علامات السيادة. ويظهر عدد آخر من الضباط في يمين مقدمة الصورة بجوار سياج الخيمة من الداخل، ويتقدمهم كاتب البلاط المسؤول عن تسجيل الهدايا المقدمة لأكبر من الضباط الذين ذكر أبو الفضل أنهم أهدوها إلى أكبر.

ويظهر في يسار مقدمة الصورة باب يفتح في سياج المجلس الملكي وقد وقف عليه حارسان، نظر أحدهما نحو صف من الرجال بمحاذاة سياج الخيمة من الخارج، وربما كانوا من الضباط الذين أتوا للترحيب بأكبر وتقديم الهدايا، ويلاحظ أن أحدهم قد حمل بين يديه ما قد يكون هدية من الهدايا.

أما خلفية الصورة فيظهر في يمينها جانب من خيام معسكر الجيش، ومن ورائها من بعيد تظهر بعض الأبنية من خلف الأشجار. ويظهر في يسار المقدمة جانب من ضفة النهر القريبة من معسكر الجيش وبعض السفن المغولية الراسية عليها وبعض المراكب الصغيرة، ويلاحظ اختلاف تصميمها عن أي تصميم سفن ظهر في لوحات سابقة. كما يظهر على الضفة الأخرى من النهر مدينة حصينة أحاطت بها منازل قرويين من جانبيها. وربما كانت مدينة باتنا التي تحصن بها الأعداء.

وتوثق هذه الصورة بعض مراسم المجالس الملكية خلال اجتماعات تقديم الاحترام واستقبال الملك، من حيث مكان جلوس الملك ومرافقة حملة علامات السيادة له، وطريقة وقوف الحضور وهيئتهم وترتيب وقوفهم. كذلك ظهر فيها اثنين من موظفي البلاط وهما كاتب البلاط المسؤول عن تسجيل مدخولات البلاط من الهدايا، أما الثاني فهو الحراس المسؤول عن تنظيم الدخول والخروج.

كذلك تقدم الصورة نماذج مختلفة من العناصر والطرز المعمارية الدفاعية والمدنية والعمارة القروية. إضافة لنماذج بعض السفن والقوارب ذات التصاميم الجديدة. كذلك تقدم نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس. فضلاً عن نماذج للخيام والمظلات وأسيجة المعسكرات والخيام.

لوحة مزدوجة: السيطرة على حصن حجيبور، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م). اللوحتان (١٩٢)، و(١٩٣).

لوحة (١٩٢)

الموضوع: السيطرة على حصن حجيبور، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: مُكُند.
المقاسات: ١٩,٥ × ١٢,٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١٣١.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 202 b.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

في اليوم التالي لوصول أكبر إلى جوار باتنا، شرع في معاينة الجبهة وتدابير الحصار للبحث عن طريقة للسيطرة على حصن باتنا الذي يتحصن به داوود، لكنه أدرك أنه لا سبيل للسيطرة على

حصن باتنا إلا بعد الاستيلاء على الحصن المقابل في الناحية الأخرى من المدينة، والذي يعد المغذي والممد للمحاصرين في باتنا مادياً بالمؤونة والعتاد، ومعنوياً من خلال سيطرتهم على حصن منيع مثله. وعلى الفور أمر أكبر بالإعداد لهجوم انتهى بالسيطرة على الحصن، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م). [١]

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من هجوم الجيش المغولي على حصن حجيبور، والذي انتهى بسقوط الحصن بين أيديهم.

يقول أبو الفضل: " ... أما تفاصيل الحدث ... عند موعد الفطور، بدا محيط المعركة صاخباً نحو حجيبور. فتوجه الأمير المتبصر إلى مدفعية شاهام خان التي يسمح موقعها برؤية حجيبور ومراقبة انتصار رجاله. وفي حين كانت النتيجة تتأرجح بين كفتي الميزان، أرسل جلالة الملك الشاهنشاه فرقة من الجنود المهرة على متن السفن الحربية لمساعدة الجيش." [٢]

الوصف:

حاول الفنان توضيح نص أبي الفضل من خلال تركيزه على مشهد معاينة أكبر للحصن ثم إرساله للقوات محمولة نهراً لمساعدة جنوده المشتبكين مع العدو.

ويشاهد في وسط وخلفية الصورة الحالية جانب من ضفة النهر يتوسطها أكبر ممتطياً فرسه ويتقدمه بعض قواته المشاة بأزيائهم وأغطية رؤوسهم المميزة، بينما يسير من خلفه صف من المشاة هم حملة علامات السيادة، يليهم بقية القوة المرافقة التي يتقدمها صف من ثلاث فرسان، ويظهر عدد آخر من جنود القوة في يمين خلفية الصورة وراء تبة صغيرة.

ويظهر في وسط ومقدمة الصورة جانب من القوة المغولية المحمولة نهراً على خمسة قوارب بتصميم لم يسبق ظهوره في اللوحات السابقة، ويلاحظ أنها قد امتلأت جميعها بالجنود بأسلحة مختلفة غلب على معظمها البنادق والقوس والنشاب والقليل من الرماح، وهذا يتناسب مع طبيعة القوة التي قد يكون معظم اشتباكها مع قوات العدو عن بعد. ويلاحظ أن اثنين من هذه القوارب قد حُمل على كلٍ منها أحد أفراد فرقة الموسيقى العسكرية الذي يضرب على طبل النقرزان أثناء اشتباك القوات المحمولة مع قوة أخرى للعدو محمولة نهرياً لكنها تظهر في الصورة التالية.

وتقدم الصورة الحالية ببعض المعلومات عن هيئة الموكب الملكي أثناء توجهه لمعاينة الجبهة وتدابير الحصار ومعاينة ساحة المعركة الدائرة، من مرافقة حملة علامات السيادة له، إضافة لقوة حماية من المشاة والفرسان، فضلاً عن هيئة السلطان نفسه من حيث ارتداؤه لباس الحرب من عدمه.

كذلك توثق الصورة بعض جوانب النظام الحربي والجيش من خلال فرقة الهجوم النهرية، من حيث وسيلة نقلهم وتصميمها المتناسب مع مهماتها، ومن حيث نوع التسليح الذي تمتعت به القوات المحمولة، وكذلك وسائل حماياتهم من دروع ملبوسة أو تروس محمولة. كذلك توثق مرافقة بعض أفراد فرقة الموسيقى العسكرية ممثلين في ضاربي طبل النقرزان الظاهرين في الصورة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١٦ – ١١٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 135 – 139

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١٨.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 137 – 138.

لوحة (١٩٣)

الموضوع: السيطرة على حصن حجيبور، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٢٠,٨ × ١٢,٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١٣٢.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 203 a)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور جانباً من المعركة التي دارت أثناء محاولة الاستيلاء على حصن حجيبور من قبل الجيش المغولي، وتصور هذه التصويرة قوارب قوات داوود شاه التي أرسلها من حصن باتنا لاعتراض قوات المغول التي أرسلها أكبر لترجيح كفة قواته المشتبكة مع الحامية البرية لحجيبور. وانتهت المعركة بالاستيلاء على الحصن. [١]

يقول أبو الفضل: " ... وإزاء هذا القرار، أعد معسكر باتنا بعض السفن في طريق الفرق الملكية استعداداً للمعركة. وبعون الله، تمكنت القوات الملكية من هزيمة معسكر باتنا، وسقط الحصن حتى قبل أن يصلوا إلى المحاصرين ... وذبح عدد كبير من المتمردين ... وفر الكثيرون في أقرب وقت ممكن من دوامة الدمار تلك." [٢]

الوصف:

تعد الصورة الحالية توضيحاً لجانب آخر من نص رواية أبي الفضل عن السيطرة على الحصن.

ويظهر في خلفية الصورة الحالية جانب من قلعة حصينة عالية الأسوار التي يظهر من خلفها بعض العمائر والأبنية الداخلية للحصن، وتفتح في أسواره بوابة في يسار وسط الصورة، يخرج منها بعض أفراد الحامية للفرار بأنفسهم وأمتعتهم ومواشيهم، ويلاحظ أن بعضهم يقوم بنقل الأمتعة ومناولتها لمجموعة أخرى ركبت قارباً توقف على الضفة المجاورة للبوابة مباشرة.

في نفس القوت تظهر في مقدمة الصورة ثلاثة قوارب أخرى مجاورة للقارب السابق وتتجه نحو قوات المغول التي ظهرت في الصورة السابقة.، وقد حُمل عليها عدد كبير من جنود المتمردين مسلحين بالبنادق والأقواس والنشاب، ويلاحظ أيضاً رجل يضرب على طبل النقرزان في القارب الذي في أقصى مقدمة الصورة.

وتقدم هذه الصورة بعض النماذج المختلفة لعناصر وطرز معمارية من العمارة المدنية والدفاعية. كما توثق جانباً من الهيئة العامة للفرق الحربية النهرية من حيث تصميم القوارب التي تحملها، والأسلحة التي تستخدمها لتناسبها مع مهماتها.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١٨ – ١١٩.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 137 – 139.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١٨ – ١١٩.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 137 – 138.

لوحة مزدوجة: السيطرة على حصن غادهي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م). اللوحتان (١٩٤)، و(١٩٥).

لوحة (١٩٤)

الموضوع: السيطرة على حصن غادهي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٢٢,٩ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١٣٥.
مكان الحفظ ورقمه: متحف سِنسِناتي للفنون.
المرجع:

- Smart, Ellen S., Walker, Daniel S., and others,: **Pride of the princes: Indian art of the Mughal Era in the Cincinnati Art Museum**, Cincinnati Art Museum, 1985, P. 7, Pl. 7.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٢، ص ٢٠٣ – ٢٠٥.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٧٣، ص ١٥١ - ١٥٣.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٦٦، ص ٤٤١ – ٤٤٢.
- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٠، ص ١٤٦ – ١٤٨.

النص المصور:

بعد أن رأى داوود حصن حجيبور يسقط أمام عينيه، لم ينتظر من أكبر ليهاجم حصن باتنا، وإنما فر خلسة في مراكب قد أعدها لذلك تاركاً جيشه داخل الحصن، بعدها سيطر أكبر على الحصن بسهولة. ثم حمَّل منعم خان المسؤولية، وتوجه عائداً إلى العاصمة فتحبور، وبينما هو في الطريق إليها وعندما كان في قرية خانبور، وصلته أخبار انتصار قواته واستيلائهم على مناطق واسعة. كان من أهم هذه الانتصارات الاستيلاء على حصن غادهي المعروف بأنه مدخل البنغال، والذي تحصن به قائد جيوش داوود المسمى إسماعيل خان، حيث عزز الحصن ووضع فيه قوة كبيرة. وعندما وصل الجيش المغولي لأقرب نقطة من الحصن في قرية جونا، وجد أن المنطقة بين هذه القرية والحصن مغمورة بالمياه، ومن ثم لا يمكن التخييم قريباً منه أو ضرب طوق كامل عليه لحصاره، فضلاً عن التضاريس الجبلية الصعبة والأنهار الجارفة المحيطة به. إلا أنهم وضعوا خطتهم وهاجموه من البر بالفرسان الخفيفين الحركة، كما أرسلوا قوة أخرى نهرية. وانتهى الأمر بسقوط الحصن بين أيديهم. [١]

وتنتمي الصورة الحالية لمجموعة اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتمثل النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، تصور جانباً من المعركة التي دارت من أجل السيطرة على حصن غادهي من قوات داوود، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م).

يقول أبو الفضل: " ... وصل الجيش إلى قرية غونا ... وما زاد من صعوبة الأمر أن البلاد الممتدة بين المكان الذي نزل فيه الجيش وغادهي كانت مغمورة بالمياه، الأمر الذي من شأنه أن يعيق الجيش ويحول دون إمكان التخييم قريباً من تلك المنطقة ... في حينها عقد اجتماع ... وبهذا فإن المسار الصحيح تطلب أن يستعد الجيش الرئيس للاستيلاء على غادهي والتقدم من هناك نحو الطريق العالية في حين يتعين على بعض المقاتلين الأشداء إكمال الطريق براً. ولا شك أن الأعداء في ظروف مماثلة

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١٨ – ١٢٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 140 – 152.

سيشعرون بالاضطراب وسيفرون. ولما وصل قيا خان إلى المكان مع قوته المجهزة تجهيزاً كاملاً، انقطع حبل خططهم فجأة، ووقعوا في حيرة من أمرهم. والحق أنه كان سيصعب الاستيلاء على مكان مماثلٍ من خلال القتال، إلا أنه بعون الله تمت المهمة بسهولة فائقة."[١]

الوصف:

لم يرد في رواية أبي الفضل عن الحادثة أية تفاصيل متعلقة بالقتال والاشتباك، بقدر ما كان حريصاً على تفصيل الخطة التي أوصلت القوات المغولية لأسوار الحصن. وعلى الرغم من ذلك أتت لوحة مزدوجة تسلط الضوء على أحداث المعركة التي لم يرد عنها شيء في النص. بل إن الرسام لم يرسم أي نوع من أنواع المقاومة من المتمردين وإنما صورهم وهم في حالة اضطراب وهرج أثناء محاولتهم الفرار.

أما بالنسبة للصورة الحالية التي تمثل النصف الأيمن فيظهر فيها جانب من الأحداث المفترضة للمعركة التي دارت خلال الاستيلاء على الحصن. حيث يظهر في مقدمة الصورة ووسطها جانب من القوة المغولية المحمولة على قوارب نهرية اقتربت من بوابة الحصن وأسواره المطلة على الماء مباشرة، ويلاحظ أن رجال القوة يصوبون بنادقهم وسهامهم نحو أسوار الحصن العالية التي لم يرسم الفنان عليها أي أحد من جنود العدو. وربما قصد أن يصور طريقة إطلاق نيران البنادق والسهام لكي تصيب من هم داخل الحصن، ومن ثم يكون من المنطقي رسمهم وهم يطلقون بزاوية تحقق هذه النتيجة وتصيب داخل الحصن. ويلاحظ في المركبين الظاهرين في مقدمة الصورة بعض أفراد فرقة الموسيقى العسكرية بآلاتهم الموسيقية المختلفة.

ويظهر في يسار وسط الصورة جزء من قاربين ركب فيهما مجموعة رجال بزي غير عسكري وكلهم بغير سلاح إلا واحد فقط، وربما كانا من قوارب المتمردين الذين يحاولون الفرار. ويظهر بمحاذاتهم على ضفة النهر بعض المتمردين الذين يخرجون خلسة من باب صغير يفتح في سور الحصن في يسار الصورة، ويلاحظ أن القوة المغولية لا تلق لهم بالاً أو أنهم لا يشعرون بفرارهم.

ويفتح في وسط السور بوابة رئيسية يكتنفها برجان، ويقتحمها مجموعة من الجنود المغول الذين نجحوا في الوصول للضفة، ويلاحظ أنهم يحاولون أخذ الحذر والحيطة من أي هجوم قد يأتيهم من فوق أسوار الحصن، ويظهر ذلك من خلال رفعهم لتروس فوق رؤوسهم.

أما داخل الحصن فتظهر فيه مجموعة من المتمردين الذين توحي هيئتهم بأنهم في حالة استعداد للفرار من الحصن من خلال الباب السري الذي تقدم ذكره، ويلاحظ أن بعضهم قد حمل أمتعته على ظهره، بينما يحمل أحدهم ابنه الصغير، وآخر يحمل زوجته خلفه على حصانه. وبالنسبة لمن ظهر منهم ممسكاً بأسلحة وتروس فيلاحظ أنهم يفرون أيضاً، ويظهر في يسار خلفية الصورة بين هذه الجموع فارس مدرع حوله بعض المشاة المسلحين، وقد يكون هذا الفارس هو إسماعيل خان قائد الحصن والذي يعد من كبار قادة المتمرد داوود. كذلك يظهر في ساحة الحصن في أقصى خلفية الصورة جانب من بعض العمائر الداخلية للحصن.

وتقدم هذه الصورة أيضاً ببعض المعلومات عن المعارك النهرية، من حيث تصميم قوارب نقل الجنود نهرياً، وأسلحة الفرق التي تخوض هذا النوع من المعارك، ووسائل حماياتهم وأزيائهم. إضافة لفرقة الموسيقى العسكرية المرافقة وآلاتهم الموسيقية الظاهرة في الصورة. كما تقدم الصورة أيضاً

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٢٨ – ١٢٩.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 150 – 152.

بعض نماذج جديدة من التروس والسيوف والتي ظهرت مع المتمردين، إضافة لقوارب هروب المتمردين والتي اختلفت عن قوارب المغول.

كذلك تقدم الصورة ببعض نماذج للطرز والعناصر المعمارية الدفاعية والمدنية خلال هذه الفترة. إضافة لنماذج مختلفة من الأزياء وأغطية الرؤوس.

لوحة (١٩٥)

الموضوع: السيطرة على حصن غادهي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: لعٌل.
المقاسات: ٢٢,٧ × ١٢,٧ سم.
الرقم في المخطوط: ١٣٦.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (nos. 61. 12) .
المرجع:

- Leach: **Mughal and other Indian paintings,** Vol.1, P.297, PL. 2.157.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤١، ص ٢٠٠ – ٢٠٣.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٧٢، ص ١٤٩ - ١٥١.
- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٣٩، ص ١٤٣ – ١٤٥.

النص المصور:

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، تصور جانباً من المعركة التي دارت من أجل السيطرة على حصن غادهي من قوات داوود، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م). ونصفها الأيمن تمثله اللوحة السابقة رقم (١٩٤).

يقول أبو الفضل: **"** ... بناءً عليه، أرسل مجنون خان قاقشال مع مجموعة من الأبطال عن طريق البر، وأرسل قيا خان مع مجموعة من المحاربين نحو غادهي، بينما كان القادة الآخرون على وشك المسير لما أحبطت هيبة الشاهنشاه الأعداء.**"** [١]

الوصف:

يعطي المصور في هذه التصويرة لمحة عن شكل المعسكر المغولي الذي أقيم في قرية غونا قريباً من حصن غادهي كما ذكر أبو الفضل، إضافة لتصويره جانباً آخر من القوة المغولية المحمولة نهراً وهي تنطلق نهرياً نحو الحصن.

ويشاهد في مقدمة الصورة ثلاثة قوارب تحمل الجنود المغول، ويلاحظ أن منعم خان قد ركب أحد هذه القوارب الثلاث متوسطاً جنوده، وهو القارب المحاذي لضفة النهر مباشرة. كذلك يلاحظ وجود

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٢٩.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 151 – 152.

بعض أفراد فرقة الموسيقى العسكرية بآلاتهم الموسيقية المختلفة محمولين في القارب الذي في أقصى مقدمة الصورة.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من المعسكر على ضفة النهر، ويلاحظ فيه عدد من الخيام بجوارها ساحة مُلئت بالجنود الذين يتجهزون للمعركة، والعمال الذين يقومون بإعداد تجهيزات الهجوم على الحصن والسيطرة عليه من أسلحة متنوعة وصناديق ذخيرة وغيرها، ويقومون. بنقل بعضها إلى أحد القوارب الراسية على ضفة النهر.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن معسكرات الجيش المغولي، من حيث تصميم الخيام، ومن حيث حاله خلال تجهيز القوات للهجوم، وهيئة وأزياء عمال المعسكرات من غير العسكريين الذين يقومون على إعداد التجهيزات، ونوع هذه التجهيزات.

كذلك تقدم الصورة ببعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي من خلال فرقة الهجوم النهري الظاهرة في الصورة وقوارب الهجوم، والأسلحة المستخدمة ووسائل الحماية المُتخذة. إضافة لفرقة الموسيقى العسكرية التي خُصص لها قارب كامل، حيث توثق هيئتهم وأزياءهم وآلاتهم المختلفة. كذلك تقدم نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس.

ثلاث لوحة مترابطة: هزيمة جيش داوود حاكم البنغال في معركة توراكوي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٥م). اللوحات (١٩٦)، و(١٩٧)، و(١٩٨).

لوحة (١٩٦)

الموضوع: قوات المغول تطارد فلول جيش داوود بعد معركة توراكوي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٥م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: منوهر.
المقاسات: ٤٣,٢ × ٢٧,٩ سم.
الرقم في المخطوط: ١٣٧.
مكان الحفظ ورقمه: معرض ومتحف فرير وساكلر، برقم (F1952.30). [١]
المرجع:

- Beach: **The Imperial Image**, P. 111, Cat. No. 12d.
- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٨٩.

النص المصور:

كانت قوات أكبر بقيادة منعم خان قد نجحت في السيطرة على البنغال في انتصارات متتالية توجت بالاستيلاء على حصن غادهي، في نفس الوقت كان المتمرد داوود الذي فر بعد هزيمته في معركة باتنا قد نجح في جمع جيش قوي في منطقة هاربور التي تتوسط بين البنغال وأوريسا. فتقدمت قوات المغول لمواجهته والتقي الطرفان في توراكوي حيث دارت معركة ضروس كادت أن تنتهي

---

[١] حصلت على نسخة ملونة من اللوحة من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف، ثم وقتها من المرجع المثبت في المتن والذي نشرها غير ملونة. للطلاع على اللوحة وبطاقة بياناتها **انظر:**
-http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1954.30
-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

بهزيمة جيش المغول، غير أن النهاية كانت لصالح قوات أكبر، التي استمرت في مطاردة فلول قوات داوود وقتلت كثيراً منهم.[١]

وتنتمي هذه الصورة لمجموعة اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة، تصور جانباً من مطاردة قوات الجيش المغولي لفلول جيش داوود المهزوم، في (٩٨٢هـ/١٥٧٥م).

يقول أبو الفضل: "...وحدث أن التقى الجيشان وجهاً لوجه في توراكوي، فزين لمعان سيوف الأبطال ساحة المعركة. وأظهر الرجال الشجعان من كلا الطرفين بسالة في قتال اعتبر بمنزلة اختبار حاسم لهم. وأخيراً ببركة الشاهنشاه ... مني داوود بالهزيمة وقتل عدد كبير من رجاله ... في ذلك الحين، عندما باتت أمور الحرب على كفة ميزان بين الراجا وداوود، ظهر جناح الجيش الملكي الأيمن فارتبك العدو. وعلى الرغم من أن داوود علم بهزيمة طليعة الجيش الملكي وجناحه الأوسط، إلا أن بركة الشاهنشاه جعلته يظن أن في الأمر حيلة يحيكها الجنود المهرة ضده، فوقع حبيس الجبن حتى وصل الجيش الملكي؛ وهنا شعر ذلك العاق بالخجل فهرب يهيم في صحراء الدمار. عندئذٍ وصلت أخبار هزيمة غوجار فأسرع بالفرار، إلا أن الجنود المظفرين لحقوا به بسيوف مسلولة ولم يتوقفوا حتى صبغ السهل بالدماء...من شدة ما أمعن الرجال بذبح الأعداء." [٢]

الوصف:

سلط الفنان الضوء على مشهد مطاردة قوات المغول لفلول جيش داوود المنهزم. ويشاهد في الصورة الحالية بعض قوات الجيش المغولي وهي تجري مسرعة للحاق بالقوات المنهزمة للقضاء عليهم نهائياً.

ويتوسط منعم خان المجموعة التي في مقدمة الصورة، ويظهر ورائه مباشرة في يمين الصورة حملة علامات السيادة الخاصين به، حيث يظهر حامل المذبة ماشياً خلفه، ومن ورائه فراسان يحمل أحدهما رمح منعم خان في كيس خُصص له، بينما يحمل الفارس الآخر القوس والنشاب في كيسهما المخصوص أيضاً. ويلاحظ أن هذه القوة تتكون من الخيالة وجمل واحد في أقصى يمين مقدمة الصورة بجوار الشجرة.

أما المجموعة الأخرى التي في خلفية الصورة، فيظهر في وسطها أحد كبار الضباط المغوليين بدرعه الذهبي وفرسه المدرع وقد أمسك القوس والنشاب، وهو يتقدم فارسين آخرين خلفه حمل أحدهما أحد علامات سيادته المتمثل في السيف، ويظهر قريباً منه اثنان من المشاة بسيوفهم، وتتكون بقية المجموعة من ثلاثة فيلة حُمل على أحدها راية الجيش المغولي، بينما حُمل على الآخر بعض أفراد فرقة الموسيقى العسكرية.

وتوثق هذه الصورة بعض جوانب النظام الحربي والجيش من خلال فرق الجيش الظاهرة فيها من خيالة وفيالة وراكبي جمال، وما استخدموه من أسلحة مختلفة ووسائل حماية متنوعة، إضافة لفرقة الموسيقى العسكرية المرافقة لهم وآلاتهم الموسيقية التي استعملوها والدابة التي ركبوها. كذلك تقدم بعض نماذج للملابس وأغطية الرؤوس لمن شارك في المعركة من المشاة ممن لم يرتدوا الزي العسكري المعهود.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٤٢ – ١٥٢.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٥٠.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 179.

يُضاف إلى ذلك أنها توثق وجود حملة علامات سيادة للرتب العسكرية والإدارية في الدولة المغولية، ومرافقتهم لهم في مواطن الحرب والسلم.

لوحة (١٩٧)

الموضوع: قوات المغول تطارد فلول جيش داوود بعد معركة توراكوي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٥م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: منوهر.
المقاسات: ١٩,٥ × ١٢,٨ سم.
الرقم في المخطوط: ١٣٨.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 212 a.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تمثل التصويرة الحالية النصف الأيسر من لوحة مزدوجة، وتصور جانباً من مطاردة قوات المغول لفلول جيش داوود المنهزم، من قبل قوات المغول بعد انتصارهم في معركة توراكوي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٥م). ونصفها الأيمن تمثله اللوحة السابقة رقم (١٩٦).

الوصف:

ويشاهد في هذه الصورة بعض من فلول جيش المتمرد داوود من خيالة ومشاة، وذلك أثناء فرارها من ساحة المعركة أمام قوات الجيش المغولي، وذلك على طول امتداد يسار الصورة من خلفيتها إلى مقدمتها، ويلاحظ من بين هذه القوة حملة رايات المتمردين في خلفية الصورة.

كذلك يظهر في الصورة بعض من الجنود المغول الذين نجحوا في إدراك بعض أفراد من المتمردين الهاربين. حيث يظهر في وسط الصورة فيال مغولي استطاع أن يجعل فيله يمسك أحد الفرسان بلف خرطومه حوله، ويلاحظ أن الجندي المتمرد يحاول الهروب بطعن الفيل بخنجره. أيضاً يظهر في مقدمة الصورة بعض الفرسان المغول الذين نجحوا في إصابة بعض فرسان العدو الفارين أمامهم وإصابتهم وإسقاط أحدهم أرضاً.

وتوثق هذه الصورة بعض جوانب من الجيش والنظام الحربي من حيث أنواع الأسلحة التي استخدمها الخيالة والفيالة ووسائل الحماية المختلفة من دروع ملبوسة وخوذ، أو محمولة كالتروس. كذلك توثق شكل راية غير المغول من خلال رايات الجيش المتمرد الظاهرة في الصورة.

لوحة (١٩٨)

الموضوع: منعم خان يبني منارة من رؤوس قتلى جيش داوود بعد هزيمته، في (٩٨٢هـ/١٥٧٥م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: منوهر
المقاسات: ١٤ × ١٢,٦ سم.
الرقم في المخطوط: ١٣٩.

مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 212 b.)
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.280, PL. 2.142.

النص المصور:

بقدر ما كان انتصار قوات المغول على قوات داوود مدوياً ومفاجئاً، بقدر ما كان أيضاً نصراً صعباً ثمنه ليس بالقليل، سواء من حيث عدد القتلى المغول أو الإصابات التي تعرض لها القادة وعلى رأسهم منعم خان، ومن ثم كانت رغبة الانتقام من هذا المتمرد وأتباعه الذين كانوا سبباً في ذلك مسيطرة على القادة المغول وجنودهم على حد سواء، ورغبوا في إرهاب من بقي منهم وأن ويوصلوا رسالة واضحة في أنهم لن يتهاونوا معهم أبداً. وقد تمثلت هذه الرسالة في إحياء عادة من عادات المغول التتار الأولون، والتي تمثلت في إقامة منارات أو أبراج أو من رؤوس قتلى وأسرى الفريق المهزوم بعد إعدامهم.[١]

وتصور هذه التصويرة، منارة الانتقام المبنية من رؤوس الأسرى المعدومين وقتلى المعركة من جيش داوود، والتي أمر منعم خان قائد جيش أكبر بإنشائها مباشرة بعد معركة توراكوي. في (٩٨٢هـ/١٥٧٥م).

يقول أبو الفضل: "...ويعد هذا النصر غير المتوقع الذي يسرت له المعونة الإلهية... اختار الخان خانان مكاناً قريباً من ساحة المعركة ليرفع صلوات الشكر. في اليوم التالي، ونظراً لخبث الفريق العاق، وسيطرة الغضب المطلقة، بذل نفسه لجمع السجناء. كانت أجسامهم وأرواحهم متفرقة، وارتفعت منارة شاهقة العلو في السماء صنعت من عقولهم الفارغة تحذير لكل مشاهد ..." [٢]

الوصف:

حاول الفنان توضيح نص أبي الفضل وتضمين عناصره. ويشاهد في الصورة منعم خان جالساً على سجادة في ظل شجرة، وربما تكون سجادة الصلاة التي أدى عليها صلاة الشكر التي ذكرها أبو الفضل. ويقف أمام منعم خان أحد ضباطه يتبادل معه أطراف الحديث مشيراً لثلاثة رجال وقفوا خلفه مقدمين التحية والاحترام لمنعم خان، بينما يمسكون في أيديهم مجموعة من رؤوس الأعداء، ويحيط بهم عدد من الجنود ممن خلف منعم خان في يسار الصورة وأيضاً في مقدمتها. ويظهر قريباً من هذا الاجتماع عدد من العمال المنشغلين ببناء أبراج مصنوعة من رؤوس المتمردين بأمر من منعم خان.

ويظهر في يمين خلفية الصورة جانب من عمائر وأبنية مدينة قريبة محصنة بأسوار وأبراج. وربما تكون مدينة توراكوي التي جرت المعركة قريباً منها.

وتقدم هذه الصورة بنموذج من سجادات الصلاة في ذلك العصر. كما توثق بعضاً من المراسم المتبعة بعد الانتصار في المعارك من أداء صلاة الشكر لله، إضافة لتقديم نماذج للمنارات التي كانت تقام بعد الانتصار وتبنى من رؤوس قتلى المهزومين، والتي كانت من مراسم الانتصار على المتمردين والتنكيل بهم. كذلك تقدم الصورة بعضاً من المعلومات عن هيئة جنود الجيش المغولي وأسلحتهم وأزيائهم العسكرية ووسائل حماياتهم. وتقدم اللوحة بعض نماذج من عناصر وطرز معمارية من العمارة الدفاعية والمدنية.

---

[١] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ١٥١.
[٢] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ١٥١.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 179 – 180.

لوحة (١٩٩)

الموضوع: الاحتفال بالصلح والسلام بين منعم خان والمتمرد داوود، في (٩٨٣هـ/١٥٧٥م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: هِرَنَنْد.
المقاسات: ٢٣,٨ × ١٢,٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١٤٠.
مكان الحفظ ورقمه: معرض ومتحف فرير وساكلر، برقم (F1952.31).[١]
المرجع:

- Beach: **The Imperial Image**, P. 112, Cat. No. 12e.

النص المصور:

بعد هزيمة داوود في معركة توراكوي وفراره، أرسل منعم خان قائد الجيش المغولي خلفه قوة لتتبعه والقضاء عليه، ثم تثبتت هذه القوة من أنه قد لجأ إلى حصن كاتاك بصحبة متمرد آخر يسمى خان جاهان. فأرسلت القوة إلى منعم خان خان خانان هذه المعلومات، فهرع إليهم مع بقية الجيش. أثناء ذلك كانت القوة التي مع داوود في الحصن غير مجهزة لتتحمل الحصار الذي قد يضربه منعم خان على الحصن، ومن ثم لم يجد أمامه خياراً إلا شراء الوقت بطلب الصلح من منعم خان، وبمجرد اقتراب هذا الأخير بقواته من الحصن، أرسل إليه داوود وفداً لعرض السلام، فوافق منعم خان بشروط وافق عليها داوود. فعقد بعدها الصلح في منطقة محايدة بين معسكر الفريقين. وانتهى بذلك تمرد داوود بشكل مؤقت، حيث تبين بعد ذلك أنها كانت مناورة سياسية منه بهدف تخفيف ضغط قوات المغول عليه، وكسب الوقت الكافي لإعداد العدة للتمرد مرة أخرى. وكان ذلك الصلح في (٩٨٣هـ/١٥٧٥م).[٢]

وتمثل الصورة الحالية واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتصور التصويرة الحالية استقبال منعم خان لداوود في وليمة واحتفال المصالحة الذي عقد بينهما.

ويحكي أبو الفضل عن موضوع اللوحة، فيقول: " وفي الأول من محرم من العام ٩٨٣هـ، الموافق ١٢ نيسان/أبريل ١٥٧٥ ... أقيمت الاحتفالات بهذه المناسبة وأُعدت وليمة خاصة للمصالحة، وذلك في منطقة تم اختيارها مسبقاً للمناسبة خارج المعسكر وتزيينها لتعجب الناظرين. وحضر الخان خانان إلى قاعة الفرح ... وبوصوله أقيم احتفال كبير. وبادر أشرف خان وحجي خان سيستاني إلى إحضار داود والنبلاء، ولدى وصوله توجه الخان خانان إلى مقدمة السجادة لاستقباله مظهراً له عاطفة حارة. وأرخى داود سيفه وتركه خلفه مشيراً إلى أنه هجر الأعمال العسكرية وانضم إلى البلاط الملكي وأبدى استعداده لتنفيذ كل ما يراه عماد المملكة صحيحاً. وهنا سلمه الخان خانان إلى الرجال وبعد مدة منحه مكاناً جليلاً في بلاط الخليفة وعلق على خصره حزاماً مزيناً وسيفاً، فما كان من داود إلا أن استدار ناحية العاصمة وسجد للعرش الملكي بولاء وتضرع." [٣]

---

[١] حصلت على نسخة ملونة من اللوحة من على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف، ثم وقتها من المرجع المثبت في المتن والذي نشرها غير ملونة. للطلاع على اللوحة وبطاقة بياناتها **انظر:**

-http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1952.31

-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٥٣ – ١٥٥.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 183– 185.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٥٤.

الوصف:

ركز الفنان في رسم لوحته على مشهد قيام النبلاء بتقديم المتمرد داوود لمنعم خان، لكن الفنان لم يصور سجود داوود تجاه العاصمة حيث أكبر، ولم يصور تقديم منعم خان السيف المرصع وتعليقه على خصر داوود، وإنما صور داوود وهو يرتدي عباءة الشرف التي كان تقديمها من المراسم المتبعة في حالة المكافأة أو الصلح.

ويشاهد في الصورة جانب من اجتماع الصلح بين الفريقين والوليمة التي صاحبته، حيث يظهر عدد كبير من الخيام على ضفة النهر تحيط بالخيمة الرئيسة التي عُقد فيها الاجتماع والتي تظهر في وسط ومقدمة الصورة. ويظهر السياج القماشي يحيط بساحة تتوسطها خيمة أمامها مصطبة خشبية فُرشت بالسجاد المزركش، وجلس في وسط المصطبة أمام الخيمة مباشرة منعم خان مُسنداً ظهره إلى وسادة كبيرة، ويقف ورائه حامل المذبة وعن يساره حامل السيف، وكلاهما من حملة علامات السيادة. وينظر منعم خان عن يمينه إلى داوود الواقف على طرف السجادة كما ذكر أبو الفضل، ويلاحظ أنه يقوم بارتداء عباءة، ربما تكون أعطيت له من منعم خان كدليل حسن النية مع السيف المرصع الذي ذكره أبو الفضل.

ويقف خلف داوود بعيداً عن السجادة ثلاثة رجال، ربما كانوا من كبار الضباط الحاضرين للصلح، بينما يقف أمامه مباشرة خادم من خدم منعم خان يمسك ورقة مكتوبة بكلتا يديه، وربما تكون معاهدة الصلح والسلام، والتي لم يرد عنها ذكر في رواية أبي الفضل عن الحادثة. ويقف أمام الخادم حارس بعصاه بينما وقف خلفه خادم أمسك كأس شراب مغطى بكلتا يديه.

ويقف على باب سياج الخيمة حوالي خمسة حراس بعصيهم، ويظهر خارج سياج الخيمة عدد كبير من الحضور، مجموعة منهم في يسار الصورة، بينما تظهر المجموعة الأخرى في مقدمة الصورة، ويلاحظ أن اثنين منهم قد حمل كلاهما طبق طعام مغطى، بينما يقف بجوارهما سائس مع فرس سيده، وقريباً منهم يقوم السقاء برش الماء من قربته على الأرض لمنع تكون الغبار، ويقف أمامه أحد الحراس بعصاه.

ويظهر على ضفة النهر المقابلة في خلفية الصورة بستان أشجار يحيط به سور، ومن ورائها تبدو من بعيد في يسار خلفية الصورة عمائر وأبنية لمدينة حصينة محاطة بسور عالٍ تتخلله الأبراج، ويظهر خارج المدينة منازل قروية. وربما يكون حصن كاتاك الذي كان داوود قد تحصن به قبل عقد الصلح قريباً منه.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن الاجتماعات المنعقدة من أجل الصلح واتفاقات السلام، من حيث الشكل التقريبي للاجتماع من طريقة جلوس المتصالحين ووقوفهم وترتيب وقوف الحضور، ووجود حملة علامات السيادة، وحراس الخيمة، وحاملي الطعام، والسقاء، وأزياء وأغطية رؤوس الحاضرين من خدم وكبار الضباط.

كذلك تقدم الصورة بنماذج مختلفة للخيام والمظلات والأسيجة، إضافة لنماذج مختلفة من العناصر والطرز المعمارية المختلفة من العمارة الدفاعية والمدنية ومنازل القرويين الظاهرة في الصورة.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 184 – 185.

لوحة (٢٠٠)

الموضوع: مُظفر خان يتصدى لثورة الأفغان في حجيبور في بيهار، في (٩٨٣هـ/١٥٧٥م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة) [١]

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠٠٥-١٠٠٦هـ/١٥٩٦-١٥٩٧م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ١٩ × ١٢,٧ سم.
الرقم في المخطوط: ١٤٣.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فرجينيا للفنون الجميلة.[٢]
المرجع:

- Smith, Vincent Arthur: **Art of India (1526-1858)**، Vietnam, Baseline Co. Ltd, District 3, Ho Chi Minh City, P. 36.

- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٣٤، ص ١٨٣ – ١٨٤. [٣]
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٨٠، ص ١٦٥ – ١٦٦.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٢٥٧، ص ٤٢٧ – ٤٢٨,[٤]

النص المصور:

كان مُظفر خان من القادة البارزين في دولة أكبر، حيث أثبت ولاءه وجدارته وكفاءته الإدارية والعسكرية خلال المعارك مع المتمرد داوود. ثم لعب بعد ذلك دوراً محورياً في مساعدة قوات الجيش الملكي ودعمها في الانتصار على المتمردين في حصن روهتاس، ثم في التصدي لثورات الأفغان في بيهار. وعندما بلغت هذه الإنجازات مسامع أكبر أقطعه حجيبور مكافأة له، الأمر الذي زاد من إخلاصه وولائه. غير أن نيران ثورة الأفغان في بيهار امتدت له ونجحت في السيطرة على حصن حجيبور وما حوله، وعندما وصل الخبر مُظفر خان توجه من فوره مع قواته لقمع التمرد في حجيبور. ونظراً لقلة قواته مقارنة بقوات الأفغان المتمردين فقد حرص على المحافظة على عنصر المفاجئة، فاضطر لعبور نهر الغانج إلى بلدة سيوانا لتجنب مواجهتهم، ومن هناك وضع خطته التي ساعده فيها زميندار جيتاران، حيث أرشده لمكان يعبر منه لضفة النهر الأخرى دون اكتشاف الأفغان لذلك، وأخبره بوجود سفن قوية في المنطقة، فأرسل قوة ليلاً للعبور لكي تختبئ دون اشتباك، ولا تخرج من مكانها إلا عندما يبدأ هو في العبور بالسفن نهاراً أمام الأفغان الذين سينشغلون بمحاولة التصدي له، حينها تقوم القوة التي عبرت ليلاً بالمباغتة ويصير الأفغان بين فكي كماشة. وبالفعل نجحت خطته وانهزم الأعداء بعد أن قُتل منهم الكثير. [٥]

وتنتمي الصورة الحالية لمجموعة اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتمثل النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور مُظفر خان يتصدى لثورة الأفغان في حجيبور في بيهار، وذلك في

---

[١] لم أتمكن من الوصول إلى المرجع الذي نشر النصف الأيمن.
[٢] بحثت على الموقع الرسمي للمتحف لكن لم أجد لها أثر عليه.
[٣] ذكرت الباحثة في تعليقها على موضوع الصورة خلال الدراسة الوصفية أن أكبر قد أرسل قائده العسكري مظفر خان على رأس أسطول حربي؛ وهذا أمر غير صحيح تاريخيا. والصواب ما تم ذكره التوثيق عاليه.
[٤] كررت الباحثة نفس الخطأ المتعلق بهذه اللوحة والذي وقعت فيه في رسالتها عن: **" البحر في التصوير المغولي الهندي"**، ولقد تقدم ذكره في الحاشية رقم (١) عاليه، والصواب ما أثبته في المتن.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٥٦ – ١٦٢.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 187 – 194.

(٩٨٣هـ/١٥٧٥م). وتصور التصويرة الحالية مشهد عبور مُظفر خان نهر غانداك نحو حجيبور حيث وقف الأفغان في انتظاره دون أن يعلموا ما أعده لهم.

ويصف أبو الفضل قصة ذلك فيقولً: " ... ولما كان من الصعب أن يعبر أمام الأعداء، عبر نهر الغانج واتجه إلى بلدة سيوانا. وكان نهر غانداك يجري صاخباً بينه وبين حجيبور. وكان الأفغان يهللون فرحين نظراً لأعدادهم الكبيرة ولقلة أعداد القوات الإمبراطورية ... نظم أموره واضعاً بين عينيه النصر ... وعندما شاع خبر عبور أولئك القوات النهر واقترابهم من الهدف، ملأ مُظفر خان السفن بالرجال الشجعان المهرة وأرسلهم بمواجهة الأعداء تحت قيادة خواجا شمي الدين وخودادادا بارلاس. وعلى الأثر أطلق الأفغان المخبولون النار والنبال وأثاروا الشغب ... " [١]

الوصف:

على الرغم من أن النص الكامل لرواية أبي الفضل عن الحادثة يتجاوز الصفحتين، إلا أن المصور سلط الضوء على مشهد عبور قوات مُظفر خان نهر غانداك لمواجهة الأفغان في حجيبور، ولعل سبب ذلك هو أن هذا العبور مثل بداية الانتصار على الأفغان الغافلين عن القوة التي عبرت ليلاً وكمنت خلفهم. أو قد يكون هذا مشهد عبوره لنهر الغانج نحو بلدة سيوانا لتجهيز خطته، والذي يدفع لهذا الاحتمال أن اتجاه جلوسه في عكس الاتجاه الذي صوب بعض الرجال سهامهم ناحيته، وعكس الاتجاه الذي تسير فيه المراكب او حتى الجندي السابح والفارس الذي بجواره في يمين الصورة، حيث يظهر أن اتجاههم ناحية القلعة الظاهرة في خلفية الصورة. فضلاً عن أن قوة الهجوم التي انتصرت على الأفغان لم يقُدها مُظفر بنفسه، وإنما نصب عليها اثنين من قادته، بينما الظاهر في الصورة قائد واحد، ويُضاف إلى ذلك أن القوة الأخير حملة على سفن قوية وليست قوارب كما يظهر في الصورة التي لا يلاحظ فيها إلا سفينة واحدة تتوسط مجموعة قوارب صغيرة.. ولا يمكن تحقيق ذلك إلا من خلال النصف الأيمن من اللوحة.

على أية حال؛ فإن الفنان صور جانباً من نهر في وسط ومقدمة الصورة، ورسم فيه بعض المراكب المُحملة بقوات مُظفر خان، وتتوسطهم سفينة مُظفر خان، ويظهر جالساً في وسطها داخل جوسق خشبي مكشوف، وترتفع بجوار الجوسق سارية كبيرة عُلق فيها شراعاً غير منشور. ويقف بجوار حامل سيفه الذي يُعد من حملة علامات السيادة. ويظهر حوله على السفينة مجموعة من الجنود إضافة للمُجدفين أو الملاحين. ويلاحظ أن اثنين من رجاله يطلقون سهامهم ناحية ضفة النهر التي عليها الأفغان في يمين الصورة، والتي ربما تكون ظاهرة في النصف الأيمن المنزوع.

ويظهر في مقدمة الصورة قاربان امتلئا بالجنود، ويلاحظ في القارب الظاهر في يسار الصورة فرس مُظفر خان، كما يلاحظ محاولة لإنقاذ أحد الجنود الذي كان على وشك السقوط في المياه.

ويظهر قريباً من الضفة في يسار الصورة جانب من قارب جنود آخر، بينما يظهر في يمين الصورة بالقرب من الضفة فارس يسبح بفرسه نحو الضفة وبجواره في المياه رجل يسبح نحو الضفة أيضاً.

أما خلفية الصورة فتظهر فيها ضفة النهر الأخرى، والتي يلاحظ عليها جانب حصن منيع تظهر مجموعة من عمائره خلف أسواره، ويلاحظ في وسطه ساحة داخلية مُسَوَرة جلس فيها حاكم الحصن داخل جوسق مكشوف الجوانب وحوله ثلاثة من رجاله، بينما يظهر في يمين الخلفية من بعيد بعض

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٦١ – ١٦٢.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 192 – 194.

العمائر أو المنازل القروية. وربما كان هذا حصن بلدة سيوانا وضواحيها.، وقد يكون الظاهر داخله هو زميندار جيتاران الذي لعب دوراً محورياً في انتصار مُظفر خان.

وتقدم هذه الصورة بنماذج لبعض العناصر والطرز المعمارية من العمارة المدنية والدفاعية، كما تعطي بعض المعلومات عن المعارك النهرية، من خلال نموذج الفرق المحمولة نهراً، ونماج وتصاميم القوارب والسنف التي تحملهم، وتسليحهم ووائل حماياتهم، وهيئة الملاحين على هذه القوارب والسفن. فضلاً عن ذلك توثق هيئة مجالس قادة الجيش ومرافقة حاملي علامات السيادة لهم.

لوحة مزدوجة: الاستيلاء على حصن دونارا، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م). اللوحتان (٢٠١)، و(٢٠٢).

لوحة (٢٠١)

الموضوع: شهباز خان يحاصر حصن دونارا، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: دهرمداس.
المقاسات: ١٩,٤ × ١٣,٤ سم.
الرقم في المخطوط: ١٤٤.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 226 b.)
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol, 2. PL. 32, Fol. 226a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.285, PL. 2.143.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٧٥، ص ١٥٦ - ١٥٧.

النص المصور:

توجه جيش مغولي بقيادة شهباز خان لمعاقبة الراجبوتي المتمرد باتا راتهور، ومهاجمة الحصون التابعة له، ومنها حصن قوي يعرف بحصن سوانا، والذي كان أحد حصون أجمير. وفي الطريق إلى هذا الحصن كان يوجد حصن آخر عُرف بدونارا، فقام شهباز خان بحصاره والاستيلاء عليه وهو في طريقه إلى سيوانا، وذلك حتى لا يكون شوكة في خاصرته. وكان ذلك في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م). [١]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحداث الاستيلاء على حصن دونارا المنيع. في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م).

يروي أبو الفضل قصة موضوع اللوحة فيقول: " ... يقع على بعد ٧ كس كم تلك المنطقة، حصن قوي يُطلق عليه اسم دونارا. لما كان الجيش يعبر نهر لوني على مقربة من تلك المنطقة، اجتمع راجبوت معسكر راتهور وأظهروا غطرسة ... وكان لابد من الاستيلاء على ذلك الحصن المنيع. وعلى الأثر تم بناء السواتر الترابية وبعد مدة قصيرة تم الاستيلاء على ذلك الحصن المنيع. وأُهرقت دماء عدد كبير من المتغطرسين في غبار العار ..." [٢]

---

[١] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ١٩٥ – ١٩٧.
[٢] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ١٩٦.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 237 – 278.

الوصف:

حاول الفنان توضيح نص رواية أبي الفضل المقتضب عن الحادثة، والذي لم يذكر أي تفاصيل عن معركة السيطرة على الحصن إلا إشارة بسيطة عن الحصار الذي استمر مدة يسيرة واستخدمت فيه الساباطات.

ويشاهد في مقدمة الصورة قوة من الجيش المغولي المحاصر لهذا الحصن، والتي يبدو أنها تتجمع لمهاجمة أسوار الحصن، ويتقدم هذه المجموعة فيل حُمل عليه راية من رايات الجيش المغولي، بينما تكونت باقي القوة من الفرسان بأسلحتهم المختلفة.

ويظهر قريباً منهم في وسط الصورة شهباز خان جالساً على ملاءة أو سجادة بيضاء مفروشة على صخرة ملساء، وبجواره بندقيته، ومن أمامه أحد السواتر التي تم بناؤها لحصار القلعة، ويظهر على طرف الساتر في يسار الصورة مدفع محمول على عجلات يقوم أحد جنود المدفعية بتجهيزه لضرب أسوار الحصن. ويقف خلف شهباز خان بعض الجنود المشاة بأسلحتهم المختلفة، ويلاحظ قيام أحدهم بتعمير بندقيته، بينما حمل آخر راية الجيش المغولي والتي تختلف تماماً من ناحية الحجم والشكل عن الراية التي حملة على الفيل.

ويظهر في خلفية الصورة بعض العمائر التي ظهرت من خلف التلال الصخرية والأشجار. وربما كانت عمائر مدينة قريبة، حيث إنها في عكس الاتجاه الذي ينظر إليه شهباز خان والذي تتوجه إليه القوة المغولية.

وتوثق هذه الصورة بعض تدابير الحصار المتبعة، من نماذج السواتر الترابية أو الساباطات المقامة، أو من خلال وجود فرق المدفعية. إضافة لتوثيقها نماذج لرايات الجيش المغولي المختلفة، كذلك تقدم بعض المعلومات عن فرق الجيش المختلفة من مشاة وخيالة وفيالة وأسلحتهم ووسائل حماياتهم.

لوحة (٢٠٢)

الموضوع: هجوم قوات جيش المغول على حصن دونارا، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: كهيمكرن.
المقاسات: ١٩,٥ × ١٣,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١٤٥.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 227 a.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تمثل هذه اللوحة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحداث السيطرة على حصن دونارا في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م)، وتصور هذه التصويرة هجوم قوات شهباز خان على الحصن. ونصفها الأيمن تمثله اللوحة السابقة رقم (٢٠١).

الوصف:

يُعطي الفنان في هذه الصورة بعض التفاصيل الإضافية المكملة لرواية أبي الفضل عن الاستيلاء على الحصن، حيث صور جانباً من الحصن في خلفية الصورة، فرسمه فوق تبة صخرية عالية ظهرت فوقها أسواره وأبراجه وبعض عمائره وأبنيته الداخلية، ويلاحظ أنه لم يرسم إلا أربع جنود من القوات المدافعة عن الحصن، ولعل في هذا إشارة إلى السرعة والسهولة في السيطرة على الحصن التي يوحي بها نص أبي الفضل.

وتظهر القوة المغولية المهاجمة للحصن في وسط ومقدمة الصورة، من فيالة وخيالة ومشاة بأسلحتهم المختلفة، وهم يتقدمون نحو الحصن من خلال الممرات الجبلية ويلاحظ أن الجنود الذين اقتربوا من الحصن قد رفعوا دروعهم لوقاية أنفسهم من سهام الأعداء، ويلاحظ كذلك في يمين وسط الصورة مدفعين قد اقتربا من أسوار الحصن في نفس الوقت الذي اقتربت فيه فرق الهجوم الأخرى.

وتقدم هذه الصورة بعض النماذج من العناصر والطرز المعمارية للعمارة المدنية والدفاعية خلال هذه الفترة، كذلك تقدم بعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي، من خلال فرق الجيش الظاهرة فيها من خيالة وفيالة ومشاة، وما استخدموه من أسلحة ووسائل حماية متنوعة. إضافة لفرقة المدفعية التي لم يظهر منها إلا مدافعها.

لوحة مزدوجة: انتصار الجيش المغولي في معركة خمنور Khamnur، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م). اللوحتان (٢٠٣)، و(٢٠٤).

لوحة (٢٠٣)

الموضوع: تصارع الفيلة أثناء معركة خمنور، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة من زوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٢١,٢ × ١٢,٢ سم.
الرقم في المخطوط: ١٤٦.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (nos. 61.11).
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.
-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.298, PL. 2.158.

النص المصور:

كان رانا منطقة ميوار ممن تحدوا سلطة أكبر وأعلنوا تمردهم، فجرد له أكبر جيشاً لتأديبه وإخضاعه، وقد التقى الجيشان في قرية خمنور التي تعد بوابة ممرات هالدي Haldi، وبهذا قد يطلق بعض الكتاب على هذه الموقعة معركة بوابة هالدي. وقد دارت بين الفريقين معركة حامية الوطيس تكبد الطرفان فيها خسائر فادحة، ولم يكن انتصار قوات جيش المغول فيها سهلاً، حيث كادت أن تهزم لولا انتشار خبر غير صحيح بين الأعداء يفيد وصول أكبر بنفسه إلى المعركة، فانسحب الأعداء مهزومين خوفاً، وفر الرانا ومن تبقى معه إلى الجبال، وكان ذلك في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م). [1]

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٠٠ – ٢٠٤.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 244 - 247.

وتمثل هذه اللوحة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من المعركة التي انتصر فيها الجيش المغولي على المتمرد الراجبوتي رانا ميوار في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م) في قرية خمنور.

ويروي أبو الفضل قصة موضوع اللوحة قائلاً: " ... نذكر وصول مقدمة الجيش مجهزة تجهيزاً كاملاً في خلال هذا الشغب ومشاركتها في المعركة. وانتشر تقرير يفيد أن سيد العالم قد وصل على فرسه بسرعة الرياح ... وإزاء هذا الخبر خرجت صرخة من المحاربين، وفقد الأعداء الذين كانوا يبسطون سيطرتهم أكثر فأكثر شجاعتهم. وهب نسيم النصر ... وبسبب الوهج المفرط والتعب الذي أصاب الرجال الملكيين على إثر تلك المعركة، لم يبذلوا أي جهد في ملاحقة الأعداء ... أما ذلك المتجرئ فقد لاذ بالفرار، وأسرع إلى ممرات تلك البلاد الجبلية" [١]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة رواية أبي الفضل من خلال تسليطه الضوء على مشهد تحول دفة المعركة لصالح المغول وفرار الأعداء أمامهم بعد خبر وصول أكبر. وقد يظن من أول وهلة أنها مطاردة لفلول المتمردين لكنها ليست كذلك وإنما هي مجرد تصوير للانهزام في ساحة المعركة، حيث إن أبي الفضل ذكر أنهم لم يطاردوا فلول المنهزمين. ويلاحظ أيضاً أنه صور ساحة المعركة في تضاريس صخرية

ويظهر في الصورة الحالية قوات المغول وهي تشتبك مع بعض قوات المتمردين الباقية في ساحة المعركة، ويظهر في مقدمة الصورة عدد كبير من الفرسان المغول في اليمين وهم يشتبكون مع أربعة فرسان من قوات المتمردين الذين ظهروا ما بين مهاجم وما بين فارٍ. ويظهر قريباً منهم في وسط الصورة فيل مغولي يهاجم فيلاً للمتمردين، وهو يحاول الفرار أمامه، ويظهر سائق الأخير وقد أصيب وسقط عن قدم الفيل في يسار الصورة.

أما خلفية الصورة فيظهر في يمينها فرقة الموسيقى العسكرية من نافخي الأبواق وضاربي الطبول، ويصحبهم حملة رايات الجيش المغولي، ويلاحظ أن هذه الفرقة قدُحملة على الجمال.

ويظهر في يسار خلفية الصورة، قوة أخرى من المغول وهي تطارد ثلاثة فرسان متمردين يفرون أمامهم، بينما يحاولون إصابة المغول بالسهام.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن فرقة الخيالة في الجيش المغولي الهندي من حيث أسلحتها ووسائل حماياتها المختلفة، كما توثق شكل رايات الجيش المغولي، وتبين أنها غالباً ما تكون مصاحبة لفرقة الموسيقى العسكرية التي تكون محمولة في بعض الأحيان على الجمال.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٠٣.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 245 - 246.

لوحة (٢٠٤)

الموضوع: أكبر يتلقى أخبار انتصارات البنغال ورأس المتمرد داوود، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: عنايت خانه زاد.
المقاسات: ٢١,٧ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١٤٨.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 230 b)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (١١٦) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. وتختلف اللوحة الحالية عن لوحة أكبر نامه الأولى تماماً في التصميم العام والأسلوب الفني.

تَصَور الفنان الموضوع في هذه الصورة بشكل مختلف عن تصور الفنان الذي صور مثيلتها في أكبر نامه الأولى. حيث صور الفنان في لوحة أكبر نامة مشهد أكبر وهو يدعو الله شكراً بعد تلقيه خبر انتصار قواته على داوود وقطع رأس الأخير، بينما صور الفنان في الصورة الحالية مشهد تلقي أكبر خبر الانتصار نفسه مع رأس داوود، ورد فعل الحاضرين.

الوصف:

ويشاهد في الصورة جانب من الخيمة الملكية بسياجها المحيط بساحتها، والتي نصبت من أجل الاستراحة، وذلك في قرية بيرار التابعة لمقاطعة أجرا. يظهر أكبر في وسط الخيمة في يمين الصورة، وهو يجلس على كرسي العرش أسفل مظلتين مائلتين تعلوها مظلة كبيرة تغطي الخيمة الملكية أيضاً والظاهرة خلف كرسي العرش، ويلاحظ أن العرش قد وضع على مصطبة خشبية فُرشت بالسجاد المزركش، ويقف خلف أكبر حملة علامات السيادة ويظهر بمحاذاتهم عند طرف السجادة حارس ببندقيته. ويلاحظ على يمين أكبر بجوار العرش مباشرة صبي صغير، ربما يكون أحد أبنائه.

ويقف أمام أكبر أحد كبار ضباطه، وربما يكون سيد عبد الله خان حامل رأس داوود وخبر الانتصار، ويقف ورائه على حدود حرم العرش صف من رجال الحاشية أو كبار البلاط وموظفي البلاط، ويظهر داخل الساحة ثلاثة رجال آخرين يحمل أحدهم صقراً صياداً.

ويظهر في يسار خلفية الصورة في زاوية ساحة الخيمة أحد رجال الحاشية يقف بجوار وعاء وضع على الأرض وآخر عُلق محمولاً في عِصي أُسندت على بعضها بشكل ثلاثي.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها حشد من رجال أكبر يظهر بينهم عدد من الحراس بعصيهم السوداء الرفيعة، موزعين بين حراسة باب الخيمة وتنظيم الحشود التي ظهرت مصطفة بجوار سياج الخيمة من الخارج في يسار مقدمة الصورة. ويظهر على الحضور حالة الاندهاش التي أصابتهم نتيجة لإلقاء رأس داوود أمامهم على الأرض، والتي يمكن ملاحظتها على الأرض حيث ينظرون. ويلاحظ في يمين الصورة أحد الخدم وهو يحمل على كتفه عصاً علق بها صندوق صغير، ربما يكون فانوس إضاءة. ويظهر أيضاً قريباً منهم فيل ضخم يليه فرسان يمسك كل منهما سائسه.

توثق هذه الصورة بعض المعلومات عن الاستراحات الملكية خلال الحملات العسكرية، من حيث شكل وتصميم الخيمة المنصوبة ومجلس العرش في وسطها، إضافة لهيئة الاجتماع الملكي من حيث

طريقة الحديث إلى الملك، وترتيب الحضور، وهيئة وقوفهم. إضافة لبعض موظفي البلاط من حملة علامات السيادة والحراس والموظف المسؤول عن مشاعل الإضاءة الليلية. وتقدم الصورة أيضاً نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس.

لوحة (٢٠٥)

الموضوع: أسر ثم إعدام داوود حاكم البنغال، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠٠٩-١٠١٩هـ/١٦٠٠-١٦١٠م)
المقاسات: ٢٣,٩ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١٤٩.
مكان الحفظ: غير معلوم.
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [١]

- Sotheby's auction catalogues: **London, 13th July, 1971, lot 128.**
- Sotheby's auction catalogues: **London, 7th December, 1971, lot 188.**

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (١١٧) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، وتعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. وتقترب في تصميمها العام من اللوحة الحالية، لكنها تختلف عنها في الأسلوب الفني.

الوصف:

ويشاهد في وسط الصورة داوود أسيراً بزيه الأبيض الملطخ بالدماء عند الصدر، ويلاحظ مشعث الرأس أغبر الوجه، ويقف أمامه خان جهان قائد الجيش المغولي المنتصر، ويظهر ممتطياً فرسه المدرع الذي يلاحظ أنه في هيئة توحي بأنه يصهل رافعاً قائمتيه الأماميتين. ويظهر حولهما في وسط وخلفية الصورة مجموعة من الجنود المغول فرساناً وفيالة ومشاة. ويلاحظ في يمين خلفية الصورة بعض أفراد فرقة الموسيقى العسكرية بآلاتهم المختلفة على جملين.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها جانب من مطاردة قوات المغول لفلول جيش داوود، وتظهر قوة المغول في يمين الصورة وهي تندفع منطلقة خلف المهزومين الذين يحاولون التصدي لهم بالسهام أثناء الفرار. وهذا مشهد لم يرد في مثيلتها من أكبر نامه الأولى. كذلك انفردت عنها لوحة أكبر نامه الأولى بأنها صورت بعض من أسرى جيش داوود.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي من خلال فرق الجيش المختلفة الظاهرة في الصورة من خيالة وفيالة وفرقة موسيقى عسكرية، وما استخدمته كل فرقة من أسلحة مختلفة ووسائل حماية متنوعة أو أدوات وآلات في حالة فرقة الموسيقى العسكرية.

---

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثبيي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's) أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Nov 21, 2017 at 8:04 PM) و (Tue, Dec 12, 2017 at 1:55 PM).

كذلك تعطي الصورة لمحة عن طريقة عرض الأسرى على القادة المنتصرين من حيث هيئتهم وطريقة حراستهم وتقييدهم.

لوحة (٢٠٦)

الموضوع: أكبر يزن نفسه بالذهب ليوزعه على العامة، في (٥ رجب ٩٨٥هـ/١٥٧٧م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: مُكند.
المقاسات: ١٩,٦ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١٥١.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، دبلن، رقم (Ms. 3. 245 a.)
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.

- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol, 2. PL. 33, Fol. 245a.
- Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.290, PL. 2.146.

النص المصور:

كان من عادة أكبر أن يزن نفسه في يوم ميلاده من كل عام هجري والذي كان في الخامس من رجب، وفي بعض الأحيان كان يزن أبناءه، وقد حلت عليه هذه المناسبة في مدينة أجمير عندما كان ذاهباً لزيارة أضرحة الأولياء. [١]

وتصور هذه التصويرة وزن أكبر بالذهب في يوم مولده، وفي حضرة كبار رجال دولته، وكان ذلك في (٥ رجب ٩٨٥هـ/١٥٧٧م).

ولقد حكى أبو الفضل قصة الحدث الذي تصوره اللوحة فيقول: " وفي تلك الحقبة السعيدة أيضاً، وزن ضباط البلاط السيد بالذهب، وغير ذلك من المواد وأفرحوا قلوب البشر بالهدايا الوفيرة. وبعد أن وزع نبع السخاء أكوام الذهب والفضة، أوعز إلى الضباط بتوزيع الأموال." [٢]

الوصف:

وتعد هذه الصورة رواية مرئية مكملة وشارحة وموضحة لنص أبي الفضل المقتضب عن مناسبة الوزن. حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في جانب من القصر الذي نزل فيه أكبر، وربما يكون جانب من ساحة حصن أجمير المنيع، ويظهر أكبر في وسط الصورة داخل جوسق مكشوف الجوانب، ويلاحظ أن أكبر قد جلس فوق وسادة وضعت على كفة ميزان كبير عُلق في سقف الجوسق، بينما يقوم أحد رجاله بوضع أكياس الذهب كبيرة الحجم على الكفة الأخرى من الميزان في يمين ووسط الصورة.

ويقف خلف أكبر اثنان من حملة علامات السيادة، بينما وقف أمامه بجوار الجوسق مباشرة فوق حرم العرش رجلان كبيران في السن أمسك كل منهما جانباً من جوانب كفة الميزان التي يجلس عليها

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٤٧، الحاشية رقم (١).
- Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 304, Foot Note No. 1.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٤٧.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 304.

أكبر، وربما كان هذا بهدف موازنة الكفة كي لا تميل فيسقط السلطان، أو مجرد أخذ الحذر دون لمس الكفة. ويلاحظ بين هذين الرجلين صبي صغير، ربما يكون أحد أبناء أكبر.

ويلاحظ أيضاً أن أكبر ينظر إلى رجل كبير السن بزي أبيض اللون في يسار وسط الصورة. ويقف خلف هذا الرجل بعيداً عن حرم العرش صف من الرجال في أقصى يسار الصورة، وقد بدا عليهم الوقار والاحترام في حضرة أكبر، وتعلوهم مظلة مائلة مزركشة ومثبتة في حافة الجوسق الخلفية.

أما ساحة القصر التي بجوار حرم العرش في مقدمة الصورة فيظهر فيها حشد آخر من الرجال، يظهر منهم في يمين الصورة ثلاثة رجال آخرين من حملة علامات السيادة، كما يظهر من بينهم سقاء يسكب الماء من قربته على أرضية الساحة لمنع تكون الغبار. ويظهر أيضاً في يسار المقدمة رجلان حمل كل منهما طبق طعام ويقف من خلفهما أحد الحراس بعصاه.

وتقدم هذه الصورة ببعض النماذج والعناصر المعمارية من العمارة المدنية. كذلك تقدم بعض النماذج للأزياء وأغطية الرؤوس.

والأهم أن الصورة تقدم بعض المعلومات عن عادة الوزن السنوي التي واظب عليها أكبر، حيث توثق شكل الميزان وطريقة إجراء الوزن، وما يصاحب ذلك من بعض المراسم من حضور بعض كبار الضباط وتقديم الطعام. إضافة لذلك تقدم الصورة لمحة عن الشكل التقريبي للاجتماعات الملكية وبعض موظفي البلاط المتواجدين أثناء ذلك، كالحراس والسقاء، وحملة علامات السيادة، ومقدمي الطعام.

لوحة مزدوجة: أكبر يستقبل سفارة قطب الملك حاكم غولكندا، في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م). اللوحتان (٢٠٧)، و(٢٠٨)

لوحة (٢٠٧)

الموضوع: استقبال أكبر لسفارة قطب الملك حاكم غولكندا، في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: مير تقي.
المقاسات: ٢٢,١ × ١٢,٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١٥٢.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 247 b.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

استقرت سلطة أكبر في شمال الهند طوله وعرضه، ودان له الجميع، وبلغ صيت قوته وسطوته الآفاق القريبة والبعيدة، ومن ثم حرص جيرانه على وصل حبال الود وإبداء حسن النية، ومن هؤلاء قطب الملك إبراهيم قطب شاه حاكم مملكة غولكندا في جنوب الهند المعروف بالدّكن، فقد أرسل سفارة سياسية لأكبر محملة بالهدايا الثمينة والمتنوعة، والأهم النوايا الحسنة. [١]

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٥٢.

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من استقبال أكبر لمبعوثي قطب الملك في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م). وتصور هذه التصويرة جانباً من الهدايا التي حملتها هذه السفارة الدكنية.

يروي أبو الفضل قصة الحدث الذي تصوره التصويرة قائلاً: " ... خيم في أمبر Amber، وفي اليوم عينه، قدَّم مفوضو قطب الملك الهدايا القيمة ومن ضمنها الفيل فتح مبارك الشهير ... " [١]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل وتوضيحه. ويشاهد في خلفية الصورة، الخيمة الملكية بساحتها الرحبة وسياجها القماشي المحيط بها، وتظهر من خلف سياجها في خلفية الصورة رؤوس بعض خيام المعسكر الملكي الذي أقيم في أمبر. ويلاحظ داخل سياج الخيمة أربعة رجال، ويقف أحدهم يحمل المذبة بجوار كرسي العرش الموضوع فوق مصطبة خشبية مفروشة بالسجاد المزركش، والموضوعة أمام خيمة الملك، ويلاحظ أنها يحيك بها درابزين خشبي مزخرف تفتح فيه فتحة أمام كرسي العرش.

أما الرجال الثلاثة الآخرون، فيقف أحدهم حارساً لمدخل الخيمة في خلفية الصورة، بينما جلس آخر قريباً منه أسفل مظلة مائلة، أما الأخير فيظهر في يمين الصورة بجوار سياج الخيمة بعصاه. ويظهر أمام باب الخيمة من الخارج في يسار مقدمة الصورة عشرة حراس بعصيهم.

أما وفد قطب الملك فيظهر عدد كبير من أفراده بأزيائهم المميزة وأغطية رؤوسهم المختلفة عن المعهود، ويظهرون في يمين مقدمة الصورة، ويلاحظ أنهم يحملون معهم هدايا قيمة متنوعة، حاول الفنان رسم بعضها للتعبير عن مدى قيمتها، حيث إن أبو الفضل لم يفصل في أنواع هذه الهدايا. ويظهر معهم عدد من الأحصنة التي زُينت وكسيت بالقماش المزركش والملون بالألوان المختلفة، إضافة لفيل ضخم. ويتقدم هذه المجموعة مجموعة أخرى حملة بين أيديها صناديق وأطباق كبيرة غطيت أوكُسيت، ويلاحظ من بينهم طبق كبير حُمل عليه عدد من الدفاتر أو الكتب. وأمام هذه المجموعة مباشرة في أقصى يسار مقدمة الصورة مجموعة رجال حمل أحدهم ترساً أسوداً بينما وقف أمامه رجل يحمل مجموعة من السيوف، ويتقدمه أربعة رجال حمل كل اثنين منهم سرير مهدٍ صغير يخص الأطفال الصغار.

ومن الملاحظ في الصورة عموماً أن أكبر غير موجود في البلاط، وأن أغلب الحراس تتجه أنظارهم إلى يسار الصورة، كذلك أفراد الوفد تتجه أنظارهم إلى يسار الصورة بعيداً عن البلاط، ومن ثم ربما يتجهون حيث يوجد أكبر، والذي سيظهر في اللوحة التالية التي تمثل النصف الأيسر.

وتقدم هذه الصورة بعض النماذج الإضافية المختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس الخاصة بوفد الدكن، إضافة للمغول الظاهرين في الصورة. تقدم الصورة أيضاً نموذجاً تقريبياً للخيمة الملكية بساحتها الرحبة، إضافة لنماذج رؤوس الخيام ومجلس العرش والمظلات.

كذلك تقدم الصورة بعض المعلومات عن مراسم الاستقبالات للوفود والسفارات السياسية، والصورة الحالية تركز على هيئة هذه الوفود ونماذج من الهدايا التي يحضرونها معهم من أحصنة أفيال وتحف وكتب وأدوات وأسلحة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٥٢.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 310.

لوحة (٢٠٩)

الموضوع: أكبر يروض الفيل الذي أهداه قطب الملك حاكم غولكندا، في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: مير تقي.
المقاسات: ٢٢,٢ × ١٢,٨ سم.
الرقم في المخطوط: ١٥٣.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، دبلن، رقم (Ms. 3. 248 a.)
المرجع:

-Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol, 2. PL. 34, Fol. 248a.
- البحيري: **تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٢، ص ٦٢. [١]
- عثمان: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ١٠٨، ص ٣٢٣ – ٣٢٤. [٢]

النص المصور:

تمثل التصويرة الحالية النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور جانباً من استقبال أكبر لمبعوثي قطب الملك في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م). وتصور هذه التصويرة ترويض أكبر للفيل الشرس الذي كان من بين الهدايا التي حملتها سفارة قطب شاه حاكم غولكندا. ونصفها الأيمن تمثله اللوحة السابقة رقم (٢٠٨).

يحكى أبو الفضل الرواية التي تصورها اللوحة، فيقول: " ... ومن ضمنها الفيل فتح مبارك الشهير بالعنف الذي منع أكثر السائسين احترافية من امتطائه. ولكن لما عُرض الفيل أمام جلالة الملك امتطاه هذا الأخير وروضه بكل سهولة، فاندهش الحضور لذلك ..." [٣]

الوصف:

يُكمل الفنان في هذه الصورة تصوير المشهد الذي بدأه في الصورة السابقة، حيث يصور السلطان أكبر وهو يمتطي الفيل الشهير فتح مبارك بكل سهولة ويسر بعد أن نجح في ترويضه وسط دهشة من الحضور الذين اصطفوا على جانبي الساحة التي توسطها أكبر ممتطياً فيله الجديد.

ويظهر على جانبي الساحة في مقدمة وخلفية الصورة عدد كبير من رجال أكبر يشاهدونه، ويلاحظ وجود عدد كبير من الرجال بأدوات طويلة طول الرماح لكن نهاياتها مختلفة، وربما كان هؤلاء من مسؤولي ترويض الفيل، ومن ثم كان تواجدهم ضرورياً أثناء ترويض أكبر لهذا الفيل الشرس.

ويظهر في أقصى يسار خلفية الصورة جانب من بعض المنازل والأبنية التي يحيط بها سور فتحت فيه بوابة دو أن تتخلله أي أبراج. ولعلها تكون مدينة أمبر.

---

[١] جانب العالمة الجليلة والأستاذة القديرة الأستاذة الدكتورة منى سيد علي حسن - رحمها الله رحمة واسعة وغفر لها -، والتي كانت في مبدأ مشوارها العلمي في رسالة الماجستير المميزة والمتميزة عن كل الرسائل المتخصصة التي أتت بعدها؛ إلا أنها قد جانبها الصواب في تعيين عنوان اللوحة بشكل دقيق حيث ذكرت أنه: **"أكبر يحتفل بأحد انتصاراته"**، والصواب أنه كان يروش فيلاً أهداه إليه حاكم غولكندا، وتفصيل ذلك في المتن عاليه.

[٢] جانب الباحث الصواب في تعيين الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكر أنه: **"الإمبراطور أكبر يحتفل بأحد انتصاراته"**، والصواب غير ذلك وقد أثبته في المتن عاليه.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٥٢.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 310.

وتقدم هذه الصورة بعض النماذج من العناصر والطرز المعمارية من العمارة المدنية والدفاعية في تلك الفترة. وتقدم أيضاً بعض نماذج كثيرة من أغطية الرؤوس والأزياء الخاصة بعلية القوم أو الخدام والموظفين كالحراس ومروضي الفيلة. وتوثق الصورة أيضاً لمحة عن عملية ترويض الفيلة، وما يصحبها من تواجد بعض أفراد فرقة ترويض الفيلة بأدواتهم المختلفة.

لوحة (٢٠٩)

الموضوع: هزيمة راجا مَادهوكار على يد القائد المغولي صادق خان، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: كهمكران.
المقاسات: ٢١,٦ × ١٣,٢ سم
الرقم في المخطوط: ١٥٤.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، دبلن، رقم (Ms. 3. 252 b.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

كان راجا مَادهوكار واحداً ممن تحدوا سلطة أكبر وتمردوا عليه، وشجعه على ذلك تضاريس بلاده الصعبة المليئة بالغابات، وما توفر له من عدد كبير من المقاتلين. فجرد أكبر جيشاً بقيادة صديق خان لتأديبه، وكان الجيش يتقدم بصعوبة بسبب التضاريس؛ حتى أنهم كانوا يقومون بقطع الأشجار من طريقهم في يوم ليتقدموا من خلال ما قطعوه في اليوم التالي، وعندما وصلوا بالقرب من نهر دهارا، وجدوا أن الراجا المتمرد قد جمع جيشه على ضفة النهر واستعد للقائهم، فنشبت معركة ضروس حامية تميز فيها الطرفان بالشجاعة، وانهزم الراجا بعد قتال عنيف وفرت قواته، لكن نظراً لوعورة الأرض وكثرة الأشجار لم يستطيعوا مطاردته وقواته، فاستعدوا لخروجه عليهم في أي وقت. وقد حدث بالفعل، حيث خرج على قوات المغول وفاجأهم فانهزم قسم من الجيش، ولم ينقذ الموقف إلا وصول صديق خان مع فرقته التي كان يطارد بها بعضٌ من فلول الراجا بعد الجولة الأولى، فدارت جولة ثانية من المعركة، لكنها انتهت بهزيمة الراجا ومني بخسائر فادحة حيث أصيب بسهم انسحب على إثره من المعركة في الوقت الذي قتل فيه شقيقه. وكان ذلك في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م). [١]

وتمثل التصويرة الحالية النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من المعركة التي انتصر فيها صديق خان القائد المغولي على المتمرد راجا مادهوكار، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م). وتصور هذه التصويرة صديق خان مع فرقته وهو يرجح كفة الجيش المغولي الذي كاد أن يهزم أمام هجمة الراجا الثانية.

وقد ذكر أبو الفضل القصة التي تصورها التصويرة، إذ يقول: " ونظراً لوعورة الأرض لم يتمكن الرجال من المحافظة على نظامهم ... وإبان ذلك، خرج ذلك المغفل الخامل حظه من مخبئه وأثار الشقاق، فاستسلم عددٌ من الجنود وعادوا أدراجهم، إلا أن أولوغ خان بقي صامداً مع بعض الرجال

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٦٢ – ٢٦٥.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 324 – 327.

وقاتل ببسالة. ثم وصل صديق خان مع جيش الأبطال وشجع المحاربين ... وشهدت ساحة المعركة قتالاً عنيفاً ... ومُني الأعداء بالهزيمة ... " [1]

الوصف:

حاول الفنان تلخيص رواية أبي الفضل كاملة مع تسليطه الضوء على مشهد قدوم صديق مع فرقته وترجيحه لكفة الجيش المغولي الذي كاد أن يهزم. كما أنه رسم مسرح الحدث ممثلاً في أرض صخرية وعرة ترتب عليها أن قام برسم القوة المغولية في حالة هجوم غير منظم. ومن ثم ضمن الصورة بعض عناصر النص الحدثية والمكانية.

ويشاهد في وسط الصورة صديق خان فوق فرسه المدرع وهو يتقدم منطلقاً بسرعة نحو الأعداء مع قواته التي أحاطت به وظهرت في كل جوانب الصورة. ويظهر خلفه حملة علامات السيادة التابعين له، كما يظهر في يمين خلفية الصورة الرايات الحربية للجيش المغولي، ويصحبهم اثنان من الجمال ركب عليها أفراد من فرقة الموسيقى العسكرية يعزفون على آلاتهم المختلفة. ويلاحظ في أقصى يسار خلفية الصورة أحد الجنود المغول ينجح في قتل فارس من فرسان المتمردين.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن النظام الحربي والجيش، من خلال فرق الجيش الظاهرة في الصورة من خيالة وفيالة وما استخدموه من أسلحة ووسائل حماية متنوعة. إضافة لفرقة الموسيقى العسكرية وآلاتهم والحيوانات التي ركبوها. كما توثق شكل رايات الجيش المغولي وحاملي هذه الرايات.

توثق الصورة أيضاً وجود حملة علامات سيادة تابعين لأصحاب المناصب الكبرى في الجيش والدولة، وذلك من خلال حملة علامات السيادة المرافقين لصديق خان.

لوحة (٢١٠)

الموضوع: أكبر يزور ضريح الشيخ فريد شكرجَنج، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: سانوله.
المقاسات: ١٧,٤ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١٥٩.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (nos. 61. 9)
المرجع:

-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.288, PL. 2.159.

- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٧٥، ص ٣٠٩ – ٣١٠، [2]

النص المصور:

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٦٣ – ٢٦٤.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 325.

[2] على الرغم من أن الباحثة قد حددت الموضوع الذي تصوره اللوحة بشكل صحيح؛ إلا أنها ذكرت في موضوع اللوحة أن الضريح بمدينة فتحبور سيكري، وقد جانبها الصواب في ذلك، والصواب ما أثبته في المتن عاليه.

كانت زيارة أضرحة ومقامات الأولياء من العادات التي واظب عليها أكبر، حيث اعتقد ببركتها واستجابة الدعاء عندها، ومن هذه الأضرحة كان ضريح الشيخ فريد شكَرجَنْج، ولقد زاره أكبر بينما كان يمر موكبه بالقرب من باتان. [١]

والصورة الحالية واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وتصور جانباً من زيارة أكبر لضريح الشيخ فريد، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م).

ولقد ذكر أبو الفضل هذه القصة حيث يقول: " ... توقف الموكب في باتام (باكباتان). وزار السيد مقام الشيخ فريد شكرغانج ... وحظي الموجودون في المقام وسكان تلك المنطقة بمنزلة عالية وبراحة ما بعدها راحة." [٢]

الوصف:

حاول الفنان توضيح نص أبي الفضل المقتضب عن زيارة أكبر للضريح. ويشاهد في الصورة جانب من ساحة ضريح الشيخ فريد، يتوسطها مبني الضريح المتمثل في جوسق مكشوف الجوانب تحيط به مصطبة ترتفع عن أرضية ساحة الضريح، ويظهر أكبر جالساً عليها بجوار الضريح رافعاً يديه بالدعاء والتضرع، ويقف أمام أكبر ثلاثة من المتصوفة القائمين على الضريح بزيهم المميز وقد رفع اثنين منهم أيديهم بالدعاء ويليهم في يسار وسط الصورة بجوار السور اثنان آخران رفع أحدهم يده بالدعاء.

ويقف خلف أكبر مجموعة من رجاله يلاحظ من بينهم حملة علامات السيادة وأحد الحراس بعصاه. كذلك يظهر قريباً منهم في يمين وسط الصورة ثلاثة رجال بجوار سور الضريح من الداخل، ويلاحظ أن أحدهم قد أمسك قارورة عطر، بينما أمسك آخر بشيء لا تظهر ملامحه.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها مجموعة من رجال أكبر، وقف اثنان منهم يحرسون الباب، بينما أمسك أحدهم بفرسه، في حين ظهر في يسار المقدمة اثنان من حملة علامات السيادة، وهم حامل المظلة الملكية وحامل الرمح الملكي في كيسه المخصص له. ويظهر في خلفية الصورة جانب من سور الضريح، وتظهر من ورائه قمم بعض الأشجار المحيطة بالضريح.

وتقدم هذه الصورة نماذج لبعض العناصر والطرز المعمارية من العمارة الدينية، كذلك تقدم بعض النماذج الإضافية من الأزياء وأغطية الرؤوس الخاصة بالمتصوفة والقائمين على الأضرحة. فضلاً عن أزياء غيرهم من الظاهرين في الصورة من رجال أكبر وأتباعه.

وتقدم الصورة أيضاً بعضاً من المراسم المصاحبة لمثل هذه الزيارات، من طريقة الزيارة، ونماذج من الهدايا المقدمة، إضافة للرجال المرافقين لأكبر ووظائفهم، من حملة علامات السيادة، والحرس الشخصيين، وسائس الملك.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٧٢.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٧٢.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 335

<u>لوحة مزدوجة:</u> شهباز خان يستولي على حصن كومولمير في راجبوتانا، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م). اللوحتان (٢١١)، و(٢١٢).

لوحة (٢١١)

الموضوع: شهباز خان يستولي على حصن كومولمير في راجبوتانا، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: دهرمداس.
المقاسات: ١٦,٣ × ١٢,٦ سم.
الرقم في المخطوط: ١٥٦.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (.Ms. 3. 255 b)
المرجع: تنشر ملونة لأول مرة.
- Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol, 2. PL. 35, Fol. 255b.
- الشيخة: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي**، لوحة ٦، ص ٤٨.

النص المصور:

كان حصن كومولمير معقلاً لواحد من الرانات المتمردين، وكان هذا الحصن على قمة جبل عالٍ وتحيطه تضاريس صخرية وممرات جبلية ضيقة، الأمر الذي زاد من عناد الرانا وعصيانه. فأرسل أكبر إليه القائد شهباز خان على رأس جيش، تمكن من تسلق الجبل واقتحام الممرات ومفاجأة الرانا الذي فر مهزوما بعد قتال جريء. وكان ذلك في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م). [١]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحداثه هذه المعركة التي انتهت بالسيطرة على حصن كومولمير في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م). وتصور هذه التصويرة جانب شهباز خان وهو يعبر الأرض الصخرية والممرات الجبلية التي حول الحصن.

يروي أبو الفضل قصة هذا الحدث فيقول: " ... لما تقدم شهباز خان إلى هناك أرسل إلى البلاط ... خشية أن يتأخر في إنزال العقاب على ذلك الرانا المزعج المغرور، لا بل تقدم هو بنفسه للاستيلاء ... تمكن الجنود من عبور الأرض الصخرية والممرات الجبلية. في وقت لم يكن الاستيلاء على الحصن خاطراً في بال سكان الحصن ولا حتى الغرباء، وصل شهباز خان للاستيلاء على الحصن ... تمكن من السيطرة على ممر كيلوارا Kelwara الذي لا يمكن حتى لقدم الخيال أن تطأه، ولكن على الرغم من ذلك تسلق الأبطال الجبال وانتصروا. ولما رأى رجال الحامية أنوار المساعدة الإلهية فقدوا شجاعتهم." [٢]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل وتوضيحه، حيث رسم مسرح الحدث ممثلاً في التضاريس الجبلية الوعرة التي ذكرها أبو الفضل، ورسم معها شهباز خان يتوسط جانباً من قوات الجيش المغولي المتقدمة نحو الحصن.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٧٥ – ٢٧٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 339 - 340

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٧٥.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 339 - 340

ويلاحظ أن شهباز خان ممتطياً فرسه المدرع، بينما يشير بيده اليمني أمامه، وربما تكون إشارة منه لقواته بالهجوم على الحصن الذي ظهر أمامهم، لكنه غير مرسوم في الصورة الحالية وإنما في الصورة التالية. ويلاحظ في مقدمة الصورة بعض الفرسان الذين بدأوا الهجوم تنفيذاً لأوامر شهباز خان. ويظهر أيضاً في يسار خلفية الصورة مجموعة من الفرسان حمل آخر اثنين منهم رايتي الجيش التي لم تظهر مكتملة.

وتوثق الصورة الحالية بعضاً من جوانب الجيش والنظام الحربي من خلال نماذج فرقة الفرسان الظاهرة في الصورة، وذلك من خلال ما تقدمه من نماذج الأسلحة التي حملوها ووسائل الحماية المحمولة والملبوسة سواء للجنود أو أحصنتهم. كذلك توثق نماذج من رايات الجيش التي وإن لم تكن ظاهرة إلا أنها توثق وجودها.

لوحة (٢١٢)

الموضوع: شهباز خان يستولي حصن كومولمير في راجبوتانا، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: كهيمكران.
المقاسات: ٢١,٥ × ١٢,٥ سم.
الرقم في المخطوط: ١٥٧.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 256 a.)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحداث هجوم شهباز خان على الرانا وهزيمته والسيطرة على حصن كومولمير في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م). وتصور هذه التصويرة اقتحام الحصن. ونصفها الأيمن تمثله اللوحة السابقة رقم (٢١١).

يقول أبو الفضل عن ذلك: " ... وعند رؤية الغزاة زلت قدم شجاعة الرانا المشاغب وأخذ منه الهلع كل مأخذ. وفعل القدر العجيب فعله، وانفجر عدد كبير من البنادق داخل الحصن، وتحولت المعدات إلى رماد. وفجأة، فقد الرانا كل ذرة شجاعة ففر إلى الجبال. ووقف عدد من الراجبوت الشهيرين أمام الممر عند تخوم المعبد وانخرطوا في قتال جريء، وبعد قتال مواجه يداً بيد، هووا جميعاً في هوة العدم." [١]

الوصف:

يكمل الفنان في الصورة الحالية تصوير المشهد الذي بدأه في الصورة السابقة، غير أن الصورة الحالية تتعلق بالنص التالي للنص الذي اعتمدت عليه الصورة السابقة، بل هما نص واحد قمت بتجزئته لغرض الدقة في المقابلة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٧٥ ــ ٢٧٦.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 340.

ويشاهد في خلفية الصورة جانب من الحصن المنيع وبعض أبنيته الداخلية التي يحيط بها سور عالٍ مرتفع، حيث يظهر فوق قمة صخرية وعرة، ويظهر فوق أسواره عدد من جنود الحامية الذين رسمهم الفنان قليلي العدد وفي جانب واحد من السور في يمين وسط الصورة، ويلاحظ انهم يقاتلون بشراسة مستخدمين البنادق، والسهام والصخور، محاولين بذلك منع قوات المغول من الاقتراب من أسواره المنيعة، ويلاحظ أيضاً تهدم جزء صغير من السور الملاق للبوابة مباشرة، ويظهر أسفل مجموعة من جنود الحامية القتلى فوق الصخور، وربما كان ذلك نتيجة لقصف المدفعية المغولية أو انفجار أحد المدافع التي ذكر أبو الفضل أن بعضها انفجر عند الهجوم، حيث يظهر أسفل شرافات أسوار الحصن مجموعة من المزاغل أو الفتحات التي تبرز منها فوهات مدافع تُطلق نيرانها تجاه المهاجمين.

وتفتح في سور الحصن بوابتان، تظهران في يسار وسط الصورة، الأولى هي الرئيسية، ويلاحظ خروج عدد من جنود الحامية منها لمواجهة مجموعة من الجنود المغول الذين نجحوا في الاقتراب من البوابة. أما البوابة الثانية فهي أصغر حجماً وتظهر على يسار البوابة الرئيسة مختفية خلف التراكيب الصخرية في يسار الصورة، ويلاحظ فرار مجموعة من جنود الحامية خلالها خلسة دون أن يشعر بهم المهاجمون.

ولعل هذه الطريقة التي صور بها الفنان حامية الحصن إشارة منه للمفاجأة التي تعرضوا لها من سرعة وصول واقتراب قوات المغول من الحصن دون ان يكونوا قد استعدوا أو أخذوا احتياطاتهم بعد.

أما جيش المغول فيظهر جانب منه في السهل الذي يحتل مقدمة الصورة، حيث ظهرت مجموعة من الفرسان في يمين المقدمة وهم يصوبون بنادقهم تجاه جنود الحامية فوق الأسوار، ويظهر قريباً منهم مجموعة من الفيالة الفرسان الذين يتوجهون نحو جانب آخر من الحصن.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن الجيش المغولي من خلال فرق الجيش الظاهرة في الصورة من خيالة وفيالة ومشاة، ومن حيث الأسلحة التي استخدمتها كل فرقة ووسائل الحماية التي استعملتها. كذلك تقدم بعض وسائل الدفاع من خلال حامية المتمردين التي استخدمت المدافع والحجارة وغيرها من الأسلحة.

كذلك تقدم الصورة نماذج مختلفة لبعض العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة الدفاعية والمدنية.

لوحة مزدوجة: مناظرة في عبادة خانة. اللوحتان (٢١٣)، و(٢١٤):

لوحة (٢١٣)

الموضوع: مناظرة في عبادة خانة، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: نرسنك.
المقاسات: ٢٢,٥ × ١٢,٤ سم.
الرقم في المخطوط: ١٥٨.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (Ms. 3. 263 b.)
المرجع:

-Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol, 2. PL. 36, Fol. 263b.
-Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol.1, P.287, PL. 2.152.

- حسين: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٠٩.
- عبد السلام: **السجاد المغولي الهندي**، لوحة ١٧٨، ص ٢٤٩. [1]
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ١٧٨، ص ٣١٥ – ٣١٦.
- عامر: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٤٦، ص ٢٧٢.

النص المصور:

كان أكبر شغوفاً بالنقاشات الدينية منذ شبابه، وبعد استقرار سلطانه والقضاء على المناوئين له، اهتم أكثر بهذه النقاشات وبنى لها داراً خاصة عرفت باسم عبادة خانة أي دار العبادة، ودعا لها علماء كل دين وطائفة. وكان من بين من شارك في هذه النقاشات البعثات المسيحية التي كانت تأتي من المستعمرات البرتغالية المتواجدة على سواحل الهند الغربية.[2]

وتمثل هذه التصويرة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحد الاجتماعات التي كان أكبر يعقدها في مبنى عبادة خانة أو دار العبادة. وتصور هذه التصويرة مناظرة بين علماء الإسلام ومجموعة من رهبان النصارى. في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م).

ولقد ذكر أبو الفضل قصة الحدث الذي تصوره اللوحة في قوله: **"** ذات ليلة، كان الاجتماع في دار العبادة يزيد من نور الحقيقة. وكان الراهب رديف، أحد الحكماء الناصريين، الذي تميز بذكائه ومهاراته، يوضح بعض النقاط على وليمة الذكاء تلك. وحدث أن تقدم بعض المتعصبين الكاذبين بطريقة مرتبكة للرد على كلامه ...**"** [3]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة نص أبي الفضل عن الحادثة التي يصورها، وضمنها عناصرها المكانية والحدثية.

---

[1] جانب الباحث الصواب في تحديد الموضوع والحدث التاريخي الصحيح الذي تصوره اللوحة؛ حيث ذكر أنه: **"البلاط الملكي لأكبر"**؛ والموضوع الصحيح هو ما أثبته في المتن عاليه.
[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٩٣ – ٣٠٠.
[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٩٧.
-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 368.

ويشاهد في الصورة جانب من مبنى عبادة، ويظهر في وسط الصورة السلطان أكبر جالساً على أريكة مسُنداً ظهره إلى وسادة كبيرة، ويقف ورائه اثنان من حملة علامات السيادة، وعن يساره اثنان من أولاده، وقد يكونا سليم ومراد. ويلاحظ أن الاجتماع قد عقد فوق مصطبة أو أرضية كبيرة فُرشت بالسجاد المزركش، وأنها أيضاً ترتفع عن أرضية الساحة ويحيط بها درابزين خشبي مزخرف.

ويظهر في الصورة عدد من الحاضرين لهذا الاجتماع الديني، ويلاحظ أنهم جلسوا في شكل شبه دائري، وتتوسط حلقتهم منضدة وضع عليها دفتران أو كتابان كبير وصغير، إضافة لورقة أو عريضة غير ملفوفة. وحول هذه المنضدة ثلاثة قناديل إضاءة كبيرة، ويلاحظ بجوار كل فرد من الحضور كتاب أو أكثر في نفس الوقت الذي أمسك بعضهم بكتاب مفتوح أو مغلق. ومما يلاحظ أيضاً أن مجموعة الحضور في وسط الصورة جلسوا في ثنائيات منفصلة عن بعضها، ولعل في هذا إشارة من الفنان إلى طبيعة الترتيب الذي وضعه أكبر فعلاً لهذه النقاشات، حيث كان علماء كل طائفة يجلسون منفصلين عن بعضهم البعض. ويظهر من بين الحضور على يمين أكبر اثنان من الرهبان النصارى بزيهم المختلف عن كل الحاضرين، وقد ذكر أبو الفضل في نصه حضور واحد منهم وربما كان الثاني حاضراً معه ورسمه الفنان.

أما خارج نطاق الاجتماع فيظهر اثنان من الحراس منتبهين لما يدور في الاجتماع. ويظهر خارج الحصن في مقدمة الصورة صف من ثلاثة رجال يتقدمهم رجل عجوز يبدو عليه الفقر ممسكاً بيد طفل صغير، بينما يحمل التالي له شيئاً ما في يديه، في حين أمسك الثالث بلجام فرس يتبعه فرس آخر.

ويظهر في يمين خلفية الصورة جانب من مبنى عبادة خانة، بينما ظهر في يسارها جزء من السور المقابل للسور الذي في مقدمة الصورة.

وتقدم الصورة الحالية بعض المعلومات عن الاجتماعات والنقاشات الدينية التي عُقدت في عبادة خانه، من ترتيب الحضور وطريقة جلوسهم، ونماذج الأدوات والتحف الموجودة، كأدوات الإضاءة أو منضدة الكتب أو نماذج الكتب.

كذلك توضح هيئة جلوس أكبر فيها من خلال مجلسه الشخصي وحضور بعض أفراد الحاشية وموظفي البلاط من حملة علامات السيادة والحراس، كما أنها توثق وجود اثنين من أبنائه وحضورهم في سن مبكر مثل هذه النقاشات.

يضاف إلى ذلك نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس المختلفة التي ربما ارتبط بعضها بطائفة دون غيرها وإن تشابهت قليلاً مع غيرها، ويتميز من بينها زي الرهبان النصارى.

تقدم أيضاً ببعض النماذج والطرز المعمارية المختلفة من العمارة الدينية، ويلاحظ هنا أن تخطيط مبنى عبادة خانه في الواقع لا يشبه من قريب أو بعيد ما صوره الباحث في لوحته، وهذا يؤكد أن دراسة العمائر من خلال اللوحات لا يعدو أن يكون توثيقاً للعناصر والطرز التي انعكست في اللوحات، بعكس بعض الجوانب الأخرى الخاصة بالفنون.

لوحة (٢١٤)

الموضوع: مناظرة في عبادة خانة، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المقاسات: ٢٢,٧ × ١٢,٧ سم.
الرقم في المخطوط: ١٥٩.
مكان الحفظ ورقمه: مجموعة (V. Everit Macy)
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [١]
- Sotheby's auction catalogues: **Parke Bernet, 19th May 1982, lot 66.**

النص المصور:

وتمثل هذه التصويرة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور جانباً من أحد الاجتماعات التي كان أكبر يعقدها في مبنى عبادة خانة أو دار العبادة. وتصور هذه التصويرة مناظرة بين علماء الإسلام ومجموعة من رهبان النصارى. في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م).

الوصف:

يُكمل الفنان في هذه الصورة تصوير المشهد الذي بدأه في الصورة السابقة رقم (٢١٣)، والتي تمثل النصف الأيمن، حيث رسم بقية الاجتماع المنعقد في عبادة خانه في الجانب الباقي من ساحة المبنى.

ويشاهد في وسط الصورة مجموعة أخرى من المجتمعين الذين جلسوا على نفس المصطبة ذات الدرابزين، وعلى نفس هيئة الجلوس الحلقية في الصور السابقة وبجوارهم دفاترهم وكتبهم، ووسائل الإنارة المختلفة التي ظهر من بينها وسيلة جديدة تمثلت في الشمعدانات إضافة للقناديل التي ظهرت في النصف السابق.

ويظهر في خلفية الصورة جانب من رواق أو إيوان فتحت عدة نوافذ، وينتهي بباب وقف أمامه رجل أمسك في يده كتاباً، ويلاحظ أن هذه النوافذ إضافة للباب؛ تُطب جمعها على بُستان مليء بالزهور والخضرة. ويظهر في مقدمة السور بجوار السور من الداخل اثنان من الخدم، أمسك أحدهما مشعلاً لم يضئه بعد، بينما يمسك آخر بأداة لا تتضح ملامحها في الصورة.

ويفتح في السور باب وقف عليه أحد الحراس يستوقف مجموعة من عامة الشعب الفقراء كما توحي هيئتهم، ويقف أمامهم أحد خدم القصر وهو يمسك مشعلاً ليضيءَ لزميليه اللذين جلسا فوق الباب بأكياس الذهب يوزعونها على الحشد الواقف في الأسفل.

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات المصورة الإضافية عن اجتماعات عبادة خانه، وذلك من حيث الهيئة العامة للاجتماع، وطريقة جلوس الحضور، إضافة لبعض موظفي البلاط من مسؤولي

---

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's) أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Dec 12, 2017 at 1:55 PM).

الإنارة، والحراس، وموزعي عطايا أكبر على حشود الشعب التي تقف خارج الاجتماعات. ولقد أشار أبو الفضل في رواياته عن الاجتماعات في عبادة خانه إلى حضور مثل هذه الجمع رجاء فضل الملك.

كذلك تقدم الصورة بعض نماذج للأزياء وأغطية الرؤوس سواء للعلماء الحضور أو موظفي البلاط أو عامة الشعب. وتقدم كذلك نماذج لبعض العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة الدينة.

لوحة (٢١٥)

الموضوع: أكبر يولي مظفر خان حكم البنغال، وعدداً من الرجال معه في مناصب الحكم هناك في(٩٨٧هـ/١٥٧٩م)

المخطوط والتاريخ: أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: عنايت.
المقاسات: ٢٢,٥ × ١٣ سم.
الرقم في المخطوط: ١٦٠.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، دبلن، رقم (.Ms. 3. 268b)
المرجع:

-Arnold: **The library of A. Chester Beatty,** Vol, 2. PL. 37, Fol. 268b.

النص المصور: [١]

كان خان جاهان والي أكبر على البنغال، لكنه مرض مرضاً شديداً انتهى بموته في ديسمبر ١٥٧٨م، وحزن أكبر عليه حزناً شديدا، ودعا له بالرحمة والمغفرة. وفي مارس ١٥٧٩م اختار أكبر القائد مُظفر خان ليوليه حكم البنغال، وتم تعيين عدد من الضباط معه في المناصب الأخرى التي في حكومة البنغال. [٢]

ويظن أن هذه اللوحة النصف الأيمن من لوحة مزدوجة عن منح ولاية البنغال لمظفر خان، في(٩٨٧هـ/١٥٧٩م). وتصور أكبر وهو يعين مُظفر خان حاكماً للبنغال مع عدد من رجاله في حكومتها

يروي أبو الفضل حكاية ذلك فيقول: "لما توفى خان جاهان، تم تعيين مُظفر خان الذي كان يتمتع بمزايا متعددة للاهتمام بشؤون البنغال ... بعد أن حمله جلالة الملك النصح الخِّير انطلق إلى هناك ... وحظي كل فرد بثوب الشرف وفرس أصيل." [٣]

الوصف:

حاول الفنان محاكاة وتوضيح وشرح نص رواية أبي الفضل عن تعيين مُظفر خان وعدد من الرجال معه في حكومة البنغال. حيث رسم الاجتماع الملكي المنعقد في مجلس البلاط في العاصمة

---

[١] تمثل هذه الصورة آخر صورة معلومة النص والترتيب من أكبر نامه الثانية، حيث إن كل لوحات أكبر نامه التالية هي لوحات منزوعة منها لكنها مجهولة النص ومن ثم مجهولة الترتيب. ولا يعني هذا عدم تخمين الموضوع من خلال ما تنطق به اللوحة.

[٢] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ٣١١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 386.

[٣] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٣، ص ٣١١.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 386.

فتحبور سيكري. وقد ضم هذا الاجتماع عدداً من الرجال الذين تم تعيينهم في مناصب مختلفة في حكومة البنغال وعلى رأسهم مظفر خان الذي عُين حاكماً.

ويظهر أكبر في وسط الصورة جالساً على عرشه داخل جوسق ملكي، ومسنداً رجله إلى الدَرَج المتحرك بجوار كرسي العرش، ويظهر عن يساره داخل الجوسق أحد ابنائه الصغار، وربما يكون دانيال، وبجوار الأخير وقف حملة علامات السيادة التابعين لأكبر.

ويظهر عن يمين أكبر حيث ينظر في يسار وسط الصورة أحد كبار رجالات دولته الذي يشير بيده خلف ظهره مقدماً رجلاً آخر، وربما يكون الأخير هو مُظفر خان الذي انحنى مقدماً التحية للملك، ويقف قريباً منه في احترام وخضوع أربعة رجال، ووضع أقربهم يده على ظهره. وربما كان مُظفر خان هو ذلك الرجل الواقف أمام أكبر، ويقدم أحد رجاله المرافقين له، ويلاحظ بجوار هذه المجموعة غزال أليف غير مُقيد.

أما الساحة التي أمام الجوسق في وسط ومقدمة الصورة فيظهر فيها مجموعة من الحضور من رجال أكبر وموظفي البلاط، ويلاحظ من بينهم رجل حمل صقراً صياداً، وآخر أمسك فرساً، ويتميز الأخير بغطاء رأسه المختلف، وربما يكون هذا الفرس إشارة لعطية أكبر لكل من ولاهم منصباً في هذا المجلس، وعلى رأسهم مُظفر خان. كما يظهر أيضاً عدد من الحراس الذين اتكأوا على عصيهم التي لم تظهر واضحة لكن طريقة وقوف تؤكد وجودها. ويتقدم كل هؤلاء كاتب البلاط الذي أمسك دفتراً في يده اليسرى بينما يشير بيده اليمنى إلى أحد الرجلين الواقفين قريباً من جوسق الملك مع حفاظهم على مسافة حرم العرش.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من البناء الداخلي للقصر، ويلاحظ فوق السطح طائران أليفان، أحدهما الطاووس والآخر غير واضح نوعه.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن طبيعة الاجتماعات الملكية في البلاط، من ناحية الشكل العام، وهيئة مجلس العرش، وترتيب الحضور وطريقة وقوفهم وأماكنهم، إضافة لطريقة تقديم الحضور لحضرة الملك وأسلوب أداء التحية له. إضافة لبعض موظفي البلاط ممن ظهروا، مثل الحراس، وحملة رايات السيادة، وكاتب البلاط، كذلك ظهور بعض الحيوانات المعهود ظهورها في المجلس، من صقور صيادة أو غزلان مُقيدة أو أليفة غير مُقيدة، أو أحصنة مع سائسيها، فضلاً عن الطيور الأليفة كالطاووس وغيره الظاهرة فوق سطح الجوسق والبناء المجاور له.

كما تقدم الصورة بعضاً من نماذج العناصر والطرز المعمارية الخاصة بالعمارة المدنية، فضلاً عن نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس، وبعض الأدوات.

لوحة (٢١٦)

الموضوع: مداهمة معسكر في منطقة راجستان.

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المقاسات: ٢٢,٧ × ١٢,٨ سم.
مكان الحفظ ورقمه: مجموعة (V. Everit Macy)
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [١]
- Sotheby's auction catalogues: **Parke Bernet, 19th May 1982, lot 68.**

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها التقريبي من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

يشاهد في الصورة جانب من معسكر تسوده حالة من الهرج والمرج والاضطراب، والسبب فيما يبدو مداهمة تحدث له من قبل الأعداء، وأنها مباغتة بحيث أدت لفرار بعض أفراد المعسكر مع زوجاتهم على الأحصنة أو جرياً على الأقدام.

حيث يظهر مجموعة من الرجال في مقدمة الصورة فوق تبة حول خيمة، حيث يظهر أحدهم في اليمين وهو يفر مع زوجته خلفه على الفرس، ويظهر من زيهما أنهما سادة المعسكر، وقريباً منهما رجلان يفر أحدهما على حصانه والآخر على قدمه وهو يحمل في إحدى يديه وسادة من متاع المخيم. كذلك يلاحظ أن هذه المجموعة تنظر أثناء فرارها خلف ظهرها ناحية أحد القتلى الذي يبدو أنه من المهاجمين، أو ربما ينظرون إلى الفارس الذي يقتحم المخيم مسرعاً وهو يهم بإطلاق سهامه.، ويظهر في يسار مقدمة الصورة امرأة يمسك بها أحد الجنود من يدها، ويوحي زيها أنها من خدم المعسكر. ويظهر في الناحية الأخرى من الخيمة على نفس التبة رجلان يحمل أحدهما صندوقاً يبدو ثقيلاً، بينما يمسك الآخر بلجام فرس. ويقابلهما في يمين الصورة جانب من نموذج لهودج نسائي.

ويظهر في جانب آخر من المعسكر في وسط خلفية الصورة، وقد امتلأ بالجنود فرساناً ومشاة بأسلحتهم المختلفة، ويبدو عليهم الهدوء وأنهم في حالة تمشيط وبحث، ويظهر من بينهم في يمين خلفية الصورة قائدهم فوق فرسه المدرع، ومن خلفه حامل المظلة التي هي من علامات السيادة.

<u>وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات</u> عن فرق الجيش من فرسان ومشاة وأسلحتهم المختلفة ووسائل حماياتهم. وتقدم أيضاً بنماذج مختلفة لأزياء الرجال والنساء وأغطية الرؤوس. إضافة لبعض نماذج من الخيام والمظلات وأسيجة المخيمات. كذلك توثق مرافقة حامل لعلامة من علامات السيادة للقائد الظاهر في الصورة، وما يعكسه ذلك من أن هذا من مراسم السيادة وشارات الحكم في ذلك الوقت.

---

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بياناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's) أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Dec 12, 2017 at 1:55 PM).

لوحة (٢١٧)

الموضوع: معركة حربية حول حصن في راجستان.

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٤هـ/١٦٠٣-١٦٠٥م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ١٦,٥ × ١٢,٨ سم.
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة تشيستر بيتي، رقم (nos. 61.10)
المرجع: تنشر لأول مرة.

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها التقريبي من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

يشاهد في مقدمة الصورة معركة حربية ضروس، يظهر فيها مجموعة من الفرسان في يسار الصورة يفرون أمام مجموعة أخرى ظهرت في يمينها، ويلاحظ قريباً منهما في يمين وسط الصورة على طرف المعركة قائد على فرسه المدرع، ويقف أمامه اثنان من جنوده يعرضون عليه أسيراً كبير السن جرد من ثيابه العلوية وخوذته، ويبدو أنه قائد أو أحد ضباط الجيش المنهزم. ويقف خلف القائد فرسانه، ويلاحظ بينهم حامل المظلة الذي يعد من حملة علامات السيادة، بينما حمل رايات الجيش ثلاثة فرسان آخرين من نفس المجموعة.

أما خلفية الصورة فيلاحظ في يمينها بعض العمائر التي تظهر بعيدة من خلف التلال الأشجار. ويظهر في يسار خلفية الصورة جانب من قلعة حصينة يتوسطها ساحة يلاحظ فيها قائد الحصن بزيه العسكري وهو منخرط في الحديث مع أحد جنوده الذي ربما يقدم تقريراً له عن هزيمة جيشه خارج أسوار القلعة. ويلاحظ عن يمينه رجل بقبعة أوروبية يشترك معهم في الحديث. ويظهر حولهم عد من الرجال بينهم جنود بزيهم العسكري.

<u>وتقدم هذه الصورة ببعض</u> النماذج لعناصر وطرز معمارية من العمارة الدفاعية والمدنية. كما تقدم معلومات أخرى عن النظام الحربي والجيش، من حيث نماذج رايات الجيوش، وملازمة حملة السيادة او أحدهم لقائد الجيش أو أحد كبار ضباطه. كما تقدم نموذجاً لفرقة الخيالة من حيث أسلحتها المختلفة ووسائل الحماية المستخدمة.

يضاف إلى ذلك ما تصوره من طريقة تقديم الأسرى سواء من حيث هيئتهم أو أسلوب عرضهم على قائد الجيش المنتصر. كما تقدم نماذج كثرة للأزياء وأغطية الرؤوس وبعض الأدوات والتحف الظاهرة في الصورة.

لوحة (٢١٨)

الموضوع: أكبر يستقبل أحد قادته المنتصرين، مع هدايا وغنائم الحرب (النصف أيمن من لوحة مزدوجة فقد نصفها الأيسر)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (القرن الـ ١١هـ/الـ ١٧م)
المقاسات: ٢٤,٥ × ١٤,٣ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف سياتل للفن بواشنطن، مجموعة:[١]
- (Eugene Fuller Memorial Collection, 41.204)
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف سياتل للفن. تُدرس لأول مرة.[٢]

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها التقريبي من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

تصور اللوحة الحالية جانباً من مشهد استقبال أكبر لأحد قادته المنتصرين مع بعض الغنائم.

ويظهر السلطان أكبر فوق فرسه وقد انحنى يمد يده ليرفع أحد كبار رجاله الذي انحنى على قدم السلطان لتقبيلها تحية له واحتراماً وخضوعاً. ويقف من وراء الرجل مجموعة أخرى من الضباط أو الوفد المرافق له يحمل بعضهم هدايا مختلفة. ويظهر بجوار هؤلاء الرجال اثنان من الجنود مع أسيرين، ويلاحظ أن أحد الجنود قد حمل في يده رأس واحد من جنود العدو. ويلاحظ بجوار القائد المنتصر في وسط الصورة أحد الحراس الشخصيين لأكبر يرفع عصاه وهو ينطلق مسرعاً نحو يسار الصورة، ويلاحظ التفات أحد حملة الهدايا بوجهه إلى نفس الاتجاه، ومن ثم يمكن استنتاج أن هذه الصورة تمثل النصف الأيمن من لوحة مزدوجة فُقد نصفها الأيسر.

ويلاحظ في يمين الصورة خلف أكبر مباشرة حملة علامات السيادة، وقريبا منهم وقف رجل بثوبه الأصفر بجوار فيل ضخم. ويظهر في يمين خلفية الصورة عمائر مدينة تبدو من بعيد.

وتوثق هذه الصورة جانباً من مراسم المواكب الملكية، من حيث هيئة أكبر والموظفين المرافقين له من حملة علامات السيادة أو الحراس. كما توثق بعضاً من مراسم ما بعد الانتصار، من تقديم الغنائم والهدايا المختلفة، إضافة لتوثيق طريقة تقديم التحية للسلطان. وتعطي أيضاً لمحة عن طريقة تقديم الأسرى من حيث هيئتهم وطريقة تقييدهم.

---

[١] للاطلاع على نموذج منها – رديئة جداً ولا تصلح للدراسية- وبطاقة بياناتها، **انظر الرابط التالي:**
http://www1.seattleartmuseum.org/eMuseum/code/emuseum.asp?style=browse&currentrecord=1&page=search&profile=objects&searchdesc=Number%20is%2041.204&searchstring=Number/,/is/,/41.204/,/0/,/0&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=1
- آخر زيار للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/١٨م)

[٢] يُسر لي الحصول على نسخة فائقة الدقة من اللوحة إضافة لبطاقة بياناتها من خلال المراسلة مع الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف. بيانات المراسلة: (Mon, Aug 28, 2017 at 7:41 PM)

وتقدم الصورة ببعض النماذج من عناصر وطرز معمارية من العمارة المدنية. كما تقدم نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس.

لوحة (٢١٩)

الموضوع: موقعة حربية للجيش المغولي.

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (آخر القرن الـ ١٠هـ، وبداية القرن ١١هـ/آخر القرن الـ ١٦، وبداية القرن الـ ١٧م)

المقاسات: ٢٤,٥ × ١٤,٣ سم.

مكان الحفظ ورقمه: متحف سياتل للفن بواشنطن، مجموعة:[١]

-(Gift of Mrs. John C. Atwood, Jr., 54.34,)

المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف سياتل للفن. تُدرس لأول مرة.[٢]

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

تصور هذه الصورة جانباً من معركة حربية خاضها الجيش المغولي، ويظهر في يمين الصورة قوة من الجيش المغولي تشتبك مع قوة معادية فر بعض أفرادها أمامهم، وذلك في يسار الصورة.

ويلاحظ في يمين خلفية الصورة بعض أفراد فرقة الموسيقى العسكرية، يصحبهم فيل حُمل عليه رايتان من رايات الجيش المغولي.

ويمكن أن تقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي؛ حيث يظهر فيها جانب من فرقة الفرسان وما استخدموه من أسلحة ووسائل حماية، كما يظهر فيها جانب من فرقة الموسيقى العسكرية وهيئتهم وأدواتهم.

---

[١] لم أتمكن من الحصول على جودة أعلى من الجودة الحالية، للاطلاع على نموذج منها وبطاقة بياناتها، **انظر الرابط التالي:**

http://www1.seattleartmuseum.org/eMuseum/code/emuseum.asp?style=browse&currentrecord=1&page=search&profile=objects&searchdesc=Number%20is%2054.34&searchstring=Number/,/is/,/54.34/,/0/,/0&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=1

[٢] - آخر زيار للموقع كانت في (٢٠١٨/٣/١م)

لوحة (٢٢٠)

الموضوع: هجوم غادر على قافلة أميرة مغولية.

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (آخر عصر أكبر، ١٠٠٥هـ/١٥٩٦م)
المصور: دهرمداس.
المقاسات: ٢٢,٩ × ١٣,٣ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف ريتبِرج بسويسرا.
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف ريتبِرج بسويسرا. تُدرس لأول مرة. [١]

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

تصور اللوحة الحالية جانباً من قافلة يتم مباغتتها بهجوم غادر. ويظهر بعض أفراد القوة المهاجمة في يمين وسط ومقدمة الصورة. حيث يلاحظ عدد من الفرسان يتوسطهم فيل ضخم وهم يهجمون بشراسة من خلف القافلة التي ظهر بعض جنود حمايتها في يسار وسط ومقدمة الصورة، وهم يحاولون المناورة بالانطلاق إلى الأمام بينما يحاولون صد الضربات بتروسهم أو تصويب سهامهم على المهاجمين خلفهم.

ويظهر من بين أفراد القافلة في وسط الصورة الأميرة أو السيدة التي في القافلة، ويلاحظ انها تركب خلف أحد الرجال الذي قد يكون أحد محارمها. وتحاول الفرار مع مجموعة من الفرسان، ويحمل أدهم راية القافلة المغدورة. ويلاحظ أن هؤلاء الخيالة غير مسلحين ولا مدرعين.

ويظهر في خلفية الصورة بعض أفراد فرقة الموسيقى المرافقة للقوافل العسكرية والمدنية، ويظهر بجوارهم فارس مدرع، ومن ثم قد تكون هذه الفرقة تابعة للقوة المهاجمة للقافلة.

وتقدم الصورة الحالية ببعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي من خلال فرق الجيش الظاهرة فيها من فرقة الموسيقى العسكرية بهيئتها وأدواتها ودوابها، إضافة لفرقة الخيالة والفيالة وما استخدموه من أسلحة ووسائل حماية متنوعة ومختلفة. كما تقدم بعض النماذج لأزياء الرجال والنساء وأغطية الرؤوس.

---

[١] نُشرت اللوحة في الموقع ضمن أحد العروض المنظمة عن الفن في عصر أكبر، وتفاصيل بياناته كما يلي:
-2015 Akbars goldenes Erbe - Malerei für die Kaiser Indiens (9. Oktober 2015 - 14. Februar 2016)
وللحصول على نسخة من اللوحة والاطلاع على بطاقة بياناتها على الموقع والبحث عن عنوان العرض السابق انظر **الرابط التالي:**
-http://www.rietberg.ch/de-ch/utilities-line-1/medien/pressematerial.aspx
- آخر زيار للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/١٨م)

لوحة (٢٢١)

الموضوع: قتال داخل حديقة قصر. (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة نصفها الأيمن مفقود)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٢٢,٥ × ١٢,٩ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف والترز للفنون في بالتيمور، برقم (Ms. W.874) [١]
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [٢]
- Sotheby's auction catalogues: **New York, 25th March 1987, lot 185.**

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها التقريبي من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

يشاهد في اللوحة جانب من ساحة قصر ما أو حديقة، حيث ظهرت فيها بعضا من النباتات والشجيرات الصغيرة إضافة لشجرة كبيرة. ويظهر فيها أيضاً مشهد قتال أو مداهمة. ويظهر في مقدمتها بركة ماء مستطيلة يتفرع منها مجرى مائي رفيع من جانبيها الأيمن والأيسر وبعرض اللوحة، كذلك يلاحظ بجواره شاة جالسة.

ويظهر أيضاً في المقدمة أربعة رجال يلاحظ أن كل اثنين منهم ينتميان لجهة ما ويوشكان على الاشتباك مع بعضهما. ويلاحظ أن الاثنين في يمين الصورة مدرعان بزي الحرب، وأن الأول منهما قد أطلق سهمه من القوس الذي كان يصوبه نحو رجل يظهر ميتاً على المصطبة الحجرية في وسط الصورة بسبب السهم الذي أصابه.

ويلاحظ في وسط الصورة فوق المصطبة المفروشة بالسجاد المزركش امرأتان كانتا تجلسان مع الرجل المقتول، ويلاحظ عليهما الفزع والصدمة نتيجة للسهم الذي أرداه صريعاً. ويبدو انهم كانوا يتناولون الطعام، حيث يظهر أمامه عدد من آنية الطعام والشراب، كما يلاحظ بجوار المرأتين والرجل القتيل قنديلا إضاءة، ومن ثم فهذا كان اجتماعاً ليلياً.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها مجموعة من الخدم وقد بدا عليهم الهلع والخوف والاضطراب، نتيجة لهذه المداهمة المفاجئة التي قُتل على إثرها سيدهم

---

[١] حصلت على النسخة المنشورة في الكتالوج من خلال الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف، من خلال الرابط التالي **انظر:**
http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W874/description.html
-آخر زيارة للرابط كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م).

[٢] يُسر لي الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's) أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Dec 12, 2017 at 1:55 PM).

وتقدم هذه الصورة ببعض النماذج لعناصر وطرز من العمارة المدنية، إضافة لنماذج مختلفة من أزياء الرجال والنساء وأغطية الرؤوس.

كما تعطي لمحة عن هيئة المجالس الخاصة بعلية القوم، وبخاصة مجالس أو موائد الطعام، وما يصحبها من خدم، مثل حامل قارورة الشراب في الصورة.

لوحة (٢٢٢)

الموضوع: أكبر في مجلس شراب. [١]

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية.
المقاسات: ٣٧ × ٢٦ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف غيميت بباريس، برقم .(MA5675)
المرجع: متحف غيميت بباريس. تُدرس لأول مرة.

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

يشاهد في الصورة الحالية جانباً من مجلس شراب ملكي في ساحة قصر. ويظهر السلطان أكبر في وسط الصورة داخل جوسق غير مكشوف الجوانب أو إيوان، ويلاحظ أنه يمسك في يده اليمنى كأس شراب وقد أسند ظهره إلى وسادة كبيرة وهو يتكئ بيده اليسرى على وسادة أخرى صغيرة. وأمامه مباشرة على الأرض صينية وضع عليها قارورتي شراب.

ويقف أمامه على شكل حلقة مجموعة من موظفي البلاط ورجال الحاشية والمسؤولين، وقد وقفوا جميعاً في احترام بالغ. ويظهر من المجموعة التي في يمين الصورة حملة علامات السيادة. كما يلاحظ اثنان منهم في مقدمة الصورة بجوار السور من الداخل، وقد أمسك أحدهما صينية عليها وعاء أبيض، بينما أمسك الآخر في يديه قارورتي شراب أو عطر.

أمام مقدمة الصورة فيظهر فيها جانب من سور القصر، ويفتح فيه باب وقف عليه أحد الحراس الذي يشير بالتوقف لرجل يحمل في يده طبق مغطى، ومن وراء الرجل سائسان يسوق كل منهما فرساً خلفه. ويلاحظ تميز كل منهما بغطاء رأس خاص.

---

[١] ورد في بطاقة اللوحة على الموقع الرسمي للمتحف المحفوظة فيه أن موضوعها هو " استقبال أكبر لسفارة سياسية"، ويرجح أن هذا غير صحيح بالاعتماد على نماذج اللوحات التي تتناول الاستقبالات، في حين تقترب اللوحة في تصميمها من لوحة مزدوجة تصور مجلس ملكي خاص للشراب والترفيه، وهي رقم (١٨١)، و(١٨٢). للاطلاع على اللوحة وبطاقة بياناتها انظر الرابط التالي:
-http://art.rmngp.fr/en/library/artworks/akbar-recevant-une-ambassade-page-de-l-akbar-nameh_gouache
- آخر زيار للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/١٨م)

وتعطي هذه الصورة بعض المعلومات عن مجالس الشراب الملكية، من حيث مكان انعقادها المختلف عن صور مجالس البلاط، أو من حيث موضع جلوس أكبر والأدوات الموجودة في الصورة من قوارير وكؤوس. إضافة للموظفين الموجودين من خدم وحراس وحملة علامات السيادة، وسائسي الأحصنة المتواجدين خارج الاجتماع مع أحصنة الحاضرين. فضلاً عن ترتيب الحاضرين وأماكن وجودهم.

لوحة (٢٢٣)

الموضوع: أكبر يمتطي فيلا على رأس موكب ملكي.

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المقاسات: ٢١,٦ × ١٢,٧ سم.
مكان الحفظ ورقمه: مجموعة (Demotte, Paris, early 20th century)
المرجع: من باب المجاملة، دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [١]
- Sotheby's auction catalogues: **London, 24th October, 2007, lot 34.**

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها التقريبي من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

تصور اللوحة أحد المواكب الملكية أثناء خروجها من المدينة. ويلاحظ من هيئة الموكب أنه موكب حربي.

ويشاهد أكبر ممتطياً فيله على رأس الموكب في مقدمة الصورة وعن يمينه ومن خلفه مجموعة من الفرسان، بينما يظهر في مقدمة الموكب أمام أكبر وفي مؤخرته مجموعات من المشاة المدرعين.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها جانب من المدينة المحصنة التي خرج منها الموكب، والتي قد تكون العاصمة، ولكن لا يمكن تحديد أي عاصمة من الثلاث التي راوح أكبر بينها طوال فترة حكمه. وتدل القنطرة التي تظهر أمام البوابة في وسط الصورة أن أسوار المدينة يحيط بها خندق. ويظهر من خلف الأسوار جانب من بعض العمائر التي يلاحظ من بينها منارتان، أو برجان، إضافة لبعض الأبنية ذات الطابقين.

---

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's)أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Nov 21, 2017 at 8:04 PM). كما يمكن الاطلاع على بطاقة بيانات اللوحة على الموقع الرسمي للشركة، وأخذ نسخة من اللوحة من خلال الرابط التالي؛ **انظر:**
- http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/arts-of-the-islamic-world-including-fine-carpets-and-textiles-l07222/lot.34.html
-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

وتقدم هذه اللوحة نموذجاً تقريبياً لهيئة المواكب العسكرية الملكية، من حيث الفرق المكونة له وتسليحها وتدريعها وترتيبها أو تنظيمها وموقعها في هذا الموكب. كما تقدم نماذج واضحة لبعض العناصر والطرز المعمارية خلال تلك الفترة.

لوحة (٢٢٤)

الموضوع: موكب ملكي لأكبر. (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة فُقد نصفها الأيمن)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠٠٩-١٠١٤هـ/١٦٠٠-١٦٠٥م)
مكان الحفظ ورقمه: مكتبة ومتحف لازارو جلديانو. [1]
المرجع: الموقع الإلكتروني الرسمي لمكتبة ومتحف لازارو جالديانو. تُدرس لأول مرة.

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها التقريبي من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

يشاهد في اللوحة الحالية جانب من أحد الاستقبالات الملكية للوفود أو السفارات، حيث يظهر في يمين ووسط اللوحة مجموعة من الرجال يحملون في أيديهم بعض الهدايا متجهين ناحية أكبر أو أحد كبار ضباطه، والذي يظهر في النصف الأيمن المفقود من هذه اللوحة المزدوجة. ويظهر من الهدايا؛ قماش، ووسائد وبعض التحف أو الأواني الذهبية، وقوارير العطر والشراب، وحصان أصيل. وهذه النماذج من الهدايا أمثلة على ما كان يقدم وقتها.

وخلف هذه المجموعة ثلاثة فيالة، يلاحظ أن أوسطهم قد تميز عنهم واختلف، فهو أكبرهم وقد زينت جبهته ورقبته، وحمل سائقه منخساً لونه ذهبي، ومن ثم قد يكون هذا هو قائد السفارة أو الوفد، والذي قد يكون أحد السلاطين أو الملوك الخاضعين لأكبر.

ويظهر في يمين خلفية الصورة ثلاثة من رجال أكبر الحاضرين في البلاط، وقريباً منهم تظهر شجرة كبيرة. ويظهر في خلفية الصورة ككل جانب من سور القصر الذي يفتح فيه باب في يسار الخلفية، ويقف على الباب أحد الحراس. ويلاحظ خلف السور أسطح بعض أبنية وعمائر المدينة التي جرت هذه الحادثة فيها.

---

[1] ورد في وصف الصورة المرفق ببطاقة بيانات اللوحة على الموقع الرسمي للمتحف المحفوظ به اللوحة أنها تصور موكباً لأكبر وهو يخرج أو يدخل إلى أحد القصور الملكية. وأن الذي عن يمينه هو ولده الأمير سليم، بينما الذي عن يساره هو أحد كبار رجاله. غير أن تصميم الصورة لا يرجح ذلك حيث إنه يتناسب أكثر ويتشابه مع تصميم اللوحات التي تصور الاستقبالات الملكية للوفود أو السفارات السياسية. وللاطلاع على بطاقة اللوحة في المتحف لمزيد من المقارنة انظر الرابط التالي:

- http://www.flg.es/hoja-del-akbar-namah#.WokRY6hubcs

- آخر زيار للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/١٨م)

وتقدم هذه الصورة ببعض المعلومات عن استقبالات الوفود والسفارات، من حيث هيئتها العامة تقريبياً، وما تحمله من هدايا مختلفة. كذلك تقدم نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس، إضافة لبعض النماذج لطرز وعناصر معمارية من العمارة المدنية.

لوحة (٢٢٥)

الموضوع: أكبر يصطاد. (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة فقد نصفها الأيسر)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (بداية القرن الـ ١١هـ/آخر القرن الـ ١٦م)
المصور: غير معروف
المقاسات: ١٩,١ × ١٢,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف المتروبوليتان بنيويورك. برقم (11.39.2) ,Rogers Fund, 1911
المرجع: الموقع الإلكتروني لمتحف المتروبوليتان [١]

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها التقريبي من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

يشاهد في التصويرة جانب من رحلة صيد، حيث يظهر أكبر في وسطها ممتطياً فرسه ومنطلقاً خلف أسد يحاول الفرار منه، وينجح أكبر في إصابته بالسيف. ويظهر خلف أكبر فارس وأحد المرافقين المشاة الذي يهم بتصويب سهم نحو الأسد الذي يطارده أكبر. وفي نفس الوقت يظهر أحد رجال أكبر في مقدمة الصورة وهو ينطلق مبتعداً، بينما يصوب سهم نحو أسد يهم بالانقضاض عليه، ويقف قريباً من فرسه في يسار الصورة أحد الرجال بعصا الحراس السوداء الرفيعة التي رفعها استعداداً لمواجهة الأسد المهاجم إذا لم يصبه سهم الفارس.

ويلاحظ في وسط الصورة سلسلة من التراكيب الصخرية التي يظهر ورائها في يسار وسط الصورة فيال تابع لأكبر. بينما يظهر في يمين خلفية الصورة بعض العمائر من مدينة أو قرية قريبة من مكان الصيد. وربما تكون هذه الصورة تصويراً لمشهد تصدي أكبر لقطيع من الأسود الذي يهدد سكان هذه القرية ويقطع الطريق عليهم. أو هي مجرد قتل لمجموعة من الأسود التي اعترضت طريق أكبر.

---

[١] يتبع متحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك سياسة الملكية العامة لمجموعة كبيرة مقتنياته، والتي تسمح باستخدامها دون الرجوع للمتحف، وكل لوحات أكبر نامه الواردة في هذا الكتالوج خاضعة لهذه السياسة. وقد علمت ذلك من خلال المراسلة مع المتحف بتاريخ (Thu, Feb 22, 2018 at 9:00 PM)، حيث أحالوني لقسم سياسات النشر وحقوق الملكية على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف؛ وللاطلاع عليها **انظر:**

-https://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/image-resources

- آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٣م)

وللحصول الصورة والاطلاع على بطاقة بياناتها، انظر الرابط التالي:

-https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446161

- آخر زيار للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/١٨م)

على كل حال فإن اللوحة تقدم لمحة عن عملية صيد الأسود، من حيث طريقة صيدها والأسلحة المستخدمة في ذلك. كما تقدم نماذج مختلفة من الأزياء وأغطية الرؤوس. إضافة لنماذج لبعض العناصر والطرز المعمارية من العمارة المدنية. ويوحي تصميم الصورة بأنها قد تكون النصف الأيمن من لوحة مزدوج فقد نصفها الأيسر.

لوحة (٢٢٦)

الموضوع: أكبر في رحلة صيد.

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (بداية القرن الـ ١١هـ/آخر القرن الـ ١٦م)
المقاسات: ٢٠,٨ × ١٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف سياتل للفن بواشنطن، مجموعة: [١]
-(Eugene Fuller Memorial Collection, 45.69.)

المرجع: [٢]

- Heeramaneck: **Masterpieces of Indian painting**, P. 189, Pl. 157.

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

تصور اللوحة الحالية جانباً من رحلة صيد ملكية، ويظهر أكبر فوق فرسه الأبيض في مقدمة الصورة وهو يتابع أحد رجاله الذي يجر جثة أنثى أسد. ويظهر بجوارهما فارس آخر من رجال أكبر، كما يلاحظ في يمين مقدمة الصورة اثنان من رجال فرقة الصيد يقوم أحدهما بملء قربة ماء صغير من شلال ماء صغير.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها بعض رجال فرقة الصيد يرفعون جثة غزال أسود على ظهر فيل ضخم، ويشرف عليهم فارس في يمين الصورة، كما يظهر في أقصى خلفية الصورة قمة بعض العمائر من مدينة قريبة من مكان الصيد.

وتعطي هذه اللوحة بعض المعلومات عن حفلات الصيد، من حيث أنواع الصيد، وموظفي فرقة الصيد وأدوارهم وأدواتهم. كما تقدم نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس. إضافة لنماذج لبعض العناصر والطرز المعمارية من العمارة المدنية.

---

[١] للاطلاع على بطاقة حفظها في المتحف، على صفحة المتحف الرسمية على الانترنت، **انظر الرابط التالي:**
http://www1.seattleartmuseum.org/eMuseum/code/emuseum.asp?style=browse&currentrecord=1&page=search&profile=objects&searchdesc=Number%20is%2045.69&searchstring=Number/,/is/,/45.69/,/0/,/0&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=1
- آخر زيار للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/١٨م)
[٢] يُسر لي الحصول على نسخة فائقة الدقة من اللوحة إضافة لبطاقة بياناتها من خلال المراسلة مع الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف. بيانات المراسلة: (Mon, Aug 28, 2017 at 7:41 PM)

لوحة (٢٢٧)

الموضوع: أمير يستريح أثناء رحلة صيد. (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة مفقود نصفها الأيمن)

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م)
المقاسات: ٢١,٧ × ١٢,٣ سم.
مكان الحفظ ورقمه: مجموعة (V. Everit Macy)
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [١]
- Sotheby's auction catalogues: **Parke Bernet, 19th May 1982, lot 69.**

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها التقريبي من خلال ما تنطق به ملامح التصويرية.

كما أنها تمثل النصف الأيسر من لوحة مزدوجة كما يوحي تصميمها، لكن النصف الأيمن مفقود.

الوصف:

يشاهد في الصورة فرقة صيد مرافقة لموكب، ربما يكون السلطان أكبر. غير أن ملامح الوجه تختلف قليلاً عن الملامح المتكرر ظهورها في الصور السابقة. ويشاهد السلطان جالساً على سجادة في وسط خلفية الصورة، ويحيط به عدد من رجاله بين واقف وجالس وفارس، في منظر يوحي بأنهم في حالة ارهاق دفعتهم للجلوس طلباً للراحة. ويظهر وراءهم في أقصى خلفية الصورة من خلف تبة صغيرة مجموعة من فرقة الصيد بصحبتهم فهدان صيادان حُمل أحدهما في محفة الحمل المخصصة له.

أما مقدمة الصورة فيظهر في يمينها صف من الفيلة، حُمل على أحدها جوسق مكشوف الجوانب عُلقت به مظلة فوق سائق الفيل، ويليه فيلان حُمل على كل منهما راية ملكية، بينما يليهم فيلان آخران ركب عليهما اثنان من فرقة الموسيقى الملكية.

ويظهر سقاء يحمل قربة الماء على كتفه في وسط الصورة، ويظهر في يسار المقدمة رجلان يتبادلان أطراف الحديث، وآخر في أقصى يسار مقدمة الصورة وقف وحده.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن رحلات الصيد الملكية بالفهود الصيادة، من حيث وسيلة نقل هذه الفهود وهيئة سائسيها. وطريقة الاستراحة خلالها بعد عناء الصيد، إضافة لبعض الموظفين الملكيين المرافقين، من سقاءين وحراس، إضافة لحملة الرايات، وضاربي الطبول ونافخي الأبواق.

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بياناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's) أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Dec 12, 2017 at 1:55 PM).

كما تعطي فكرة تقريبية عن الموكب الملكي، من حيث الحيوانات المستخدمة فيه أو الموظفون الملكيون المرافقون. كما يظهر فيها نموذج لنوع من الهوادج مكشوفة الجوانب المحمولة على الأفيال. فضلاً عن نماذج كثيرة من الأزياء وأغطية الرؤوس ونماذج من الأدوات والتحف الظاهرة في الصورة.

لوحة (٢٢٨)

الموضوع: مجموعة من الصيادين يعودون إلى مخيمهم.

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثانية، (١٠١٢-١٠١٣هـ/١٦٠٣-١٦٠٤م)
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٢٢,٩ × ١٢,٧ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فورج لينش.
المرجع:

- LOSTY, J.P: **Indian Miniature Paintings from the Lloyd Collection and other Properties**, New York Oliver Forge Brendan Lynch, Exhibition, Friday 18 March-Saturday 26 March, P.47, Pl. 18.

النص المصور:

تمثل هذه الصورة واحدة من اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الثانية، وهي مجهولة الموضوع والنص، ومن ثم مجهولة الترتيب بين لوحات المخطوط السابقة. لكن يمكن تخمين موضوعها من خلال ما تنطق به ملامح التصويرة.

الوصف:

يشاهد في اللوحة جانب من رحلة صيد، ويبدو من عناصرها أنها رحلة صيد للفهود والفيلة، وكذلك صيد بالفهود لبعض الطرائد الأليفة من الغزلان وغيرها للأكل. إضافة لصيد غزلان حية للترويض. حيث يظهر في مقدمة الصورة مجموعة من رجال فرقة الصيد يحمل اثنان منهم جثث غزلان تم قتلها، بينما يقتاد اثنان آخران غزالتين من نوع غير الذي تم اصطياده، في حين يحمل أربعة آخرون قفصاً فيه أحد الفهود الصيادة التي تم اصطيادها. بينما يظهر فوقهم مباشرة في يسار الصورة فهد صياد مع سائسه، ويقف أمامه رجل يشير إليه ويتحدث إلى الملك أو إلى أحد المسؤولين الغير ظاهر، وهذا يوحي بأن هذه الصورة نصف أيمن من لوحة مزدوجة نصفها الأيسر مفقود.

ويظهر في مقدمة الصورة ووسطها وخلفيتها بعض رجال فرقة صيد الفيلة الذين نجحوا في اصطياد بعضها، حيث يلاحظ في مقدمة الصورة صياد فوق فيل ملكي يسوق بجواره أحد الفيلة البرية، وهكذا في وسط الصورة يظهر اثنان من الفيالة الملكية يتوسطهم فيل بري ضخم، ومثلهما في مؤخرة الصورة. ويلاحظ كذلك أنهم يقوموا بربط القوائم الخلفية لاثنين من هذه الفيلة تمهيداً لترويضها. ويقف أمامهم جميعاً على طول امتداد يسار الصورة مجموعة من مروضي الفيلة بأغطية رؤوسهم وزيهم المميز وادواتهم الطويلة ذات الرأس المميز أيضاً. ويلاحظ في يسار خلفية الصورة جانب من بعض الخيام في معسكر الصيد الملكي.

<u>وتقدم اللوحة بعض المعلومات</u> عن رحلات الصيد المتنوعة وغير المخصص بنوع واحد، حيث يظهر فيها نموذج لأفراد فرقة الصيد المختلفة، من صيادي الأفيال وصيادي الفهود، أو سائسي الفهود

الصيادة ومروضي الغزلان. وأزياء كل منهم وأدواته. كما تعطي أيضاً لمحة عن جانب من عملية صيد الفيلة والمتمثل في طريقة اقتيادها إلى المعسكر أو إلى مكان الاحتجاز والترويض.

ثانياً: تصاوير مخطوط أكبر نامه الثالثة:

لوحة (٢٢٩)

الموضوع: تسليم مفاتيح حصن منكوت لأكبر، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م).

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثالثة.
المصور: دهنو نقاش.
المقاسات: ٣٢,٥ × ١٩,٥ سم.
مكان الحفظ ورقمه: تاجر العاديات برَهالاد بوبَار.
المرجع: الموقع الإلكتروني لتاجر العاديات بوبار [١]. تُدرس لأول مرة.

النص المصور:

تنتمي هذه الصورة لمجموعة اللوحات المنزوعة والباقية من أكبر نامه الثالثة، ومن خلال النص الوارد عليها أمكن معرفة موضوعها، حيث تمثل هذه التصويرة النصف الأيسر من لوحة مزدوجة تصور حادثة اعتقال شاه أبي المعالي، وتصور هذه اللوحة نفس الحدث الذي تصوره لوحة رقم (١٣٣) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، ومن ثم فهي تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. غير أن لوحة أكبر نامه الثانية هي التي تعد تقليداً للوحة الحالية، حيث إن أكبر نامه الثانية تأتي بعد أكبر نامه الثالثة من حيث تاريخ الإنتاج. واللوحتان تختلفان عن بعضهما في التصميم العام والأسلوب الفني.

الوصف:

عبر الفنان في اللوحة الحالية عن مشهد تسليم مفاتيح الحصن محاولاً محاكاة نص أبي الفضل المقتضب وتوضيحه وشرحه، من خلال اعتماده على العناصر الحدثية أو المكانية.

ويشاهد في اللوحة جانب الاجتماع المنعقد في مجلس البلاط الملكي المقام في معسكر الجيش المغولي المحاصر لحصن منكوت. ويظهر أكبر في وسط ساحة الاجتماع جالساً على عرشه الموضوع فوق مصطبة الحرم الملكي المفروشة بالسجاد المزركش، وتعلو أكبر مظلة عبارة عن رأس خيمة، ومن وراءها مظلتان مائلتان مزركشتان. ويقف حافياً على طرف المصطبة أمام أكبر إسكندر سور يقدم مفتاح الحصن، بينما وراء أكبر حملة علامات السيادة.

ويحيط بالعرش في شكل حلقة كبيرة جمع من الحضور من رجال الحاشية وكبار الضباط وخدم الملك، ويقف وسطهم في منتصف الصورة كاتب البلاط، والذي يبدو أنه يسجل بعض الهدايا التي أحضرها إسكندر خان ليقدمها لأكبر. ويقف أمامه حيث ينظر مجموعة من الرجال يحملون عدداً من

---

[١] نُشرت اللوحة في الموقع ضمن أحد العروض المنظمة عن فنون جنوب آسيا، وتفاصيل بيانات العرض كما يلي:
- La Lumière de la Lune et du Soleil: The Arts of South Asia and Beyond. 1500-1935
14th October, 2016 - 11th November, 2016
وللحصول على نسخة من اللوحة والاطلاع على بطاقة بياناتها على الموقع والبحث عن عنوان العرض السابق **انظر الرابط التالي:**
-http://www.prahladbubbar.com/exhibition/la-lumiere-de-la-lune-et-du-soleil-arts-south-asia-beyond-1500-1935/
- آخر زيار للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/١٨م)

الهدايا، ما بين صقر صياد وتحف أخرى. ويقف بين الحاضرين في يسار الصورة رجل يعزف على آلة موسيقية. في وقف على باب سياج المخيم أحد الحراس.

ويظهر في مقدمة الصورة خارج الاجتماع مجموعة من الرجال الذين أتو للحضور، وربما كانوا من أتباع سكندر سور، حيث يشاهد رجلين يحملان تحفاً ما، وينادي أحدهم رجلا وقف أمام باب الخيمة مباشرة. ويظهر على يمين الأخير حارس وقف بجواره سائس مع ثلاثة أحصنة، ربما كانوا من بين الهدايا أو كانت أحصنة أتى عليها سكندر سور ومن معه.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن بعض مراسم إعلان البيعة والولاء والخضوع، من حيث طريقة تقديم الولاء، ونماذج الهدايا التي تقدم في مثل هذه المناسبات. فضلاً عن هيئة مجلس البلاط، سواء مجلس العرش، أو ترتيب الحضور وأماكن وقوفهم وهيئتهم، أو من حيث موظفو البلاط الذين ظهروا، من كاتب وحارس وعازف وحاملي علامات السيادة.

كما تقدم الصورة نماذج كثيرة للأزياء وأغطية الرؤوس، فضلاً عن نموذج تقريبي لتصميم واحدٍ من خيام مجلس البلاط الملكي خارج القصور.

لوحة (٢٣٠)

الموضوع: هزيمة المتمرد محمد حسين ميرزا وحلفاءه في معركة باتان، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م).

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثالثة، (١٠٠٤هـ/١٠٠٩هـ/١٥٩٥-١٦٠٠م).
المصور: بهمن.
المقاسات: ٣٣,٦ × ١٩,١ سم.
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). تُدرس لأول مرة. [١]
- Sotheby's auction catalogues: **London, 3rd May 2001, lot 73.**

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره اللوحتان رقم (١٠٤)، و(١٠٥) في الكتالوج، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، كما تعتمد على نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. غير أن اللوحة الحالية تختلف عن هاتين اللوحتين في التصميم العام والأسلوب الفني. كما أنها عبرت بشكل أفضل عن نهاية المعركة والانتصار النهائي مقارنة بهما.

الوصف:

يشاهد في اللوحة مشهد فرار قوات المتمردين من ساحة المعركة. حيث يظهر جانب من القوة المغولية في يسار مقدمة الصورة وهي تنطلق مطاردة قوة المتمردين التي تفر امامها في يمين مقدمة

---

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's)أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Nov 21, 2017 at 8:04 PM). كما يمكن الاطلاع على بطاقة بيانات اللوحة فقط على الموقع الرسمي للشركة-حيث إنه لا توجد صورة للوحة على الموقع، وإنما البيانات فقط- وذلك من خلال الرابط التالي؛ **انظر:**
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2001/arts-of-the-islamic-world-including-20th-century-middle-eastern-painting-l01280/lot.73.html
-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

الصورة. ويلاحظ في القوة المغولية فيل ضخم حملة عليه خلف سائقه المسلح طبلتا نقرزان وراية من رايات الجيش. بينما يلاحظ أمامه مباشرة بين قوة المتمردين فيال يفر وقد حمل خلفه على ظهر الفيل طبلة نقرزان أيضاً.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها فوق قمة الجبل كما ذكر أبو الفضل في نصه خان عظيم فوق فرسه المدرع بين عدد من قواته التي يلاحظ مشاهدة بعض أفرادها لانهزام الأعداء في ساحة المعركة. ويلاحظ خلف عظيم خان حملة رايات الجيش وبعض أفراد فرقة الموسيقى العسكرية يقومون بضرب الطبل والعزف على الآلات الموسيقية الأخرى. ويظهر في يسار خلفية الصورة جانب من حصن مدينة باتان، وجانب من خيام معسكر قريب، ربما يكون تابعاً للجيش المغولي.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن الجيش والنظام الحربي من خلال فرق الخيالة والفيالة الظاهرة فيها، وما استخدموه من أسلحة أو استعملوه من وسائل حماية، إضافة لحاملي الرايات المغولية وتوثيق نماذج منها. فضلاً عن فرقة الموسيقى العسكرية وآلاتهم الموسيقية. كما تقدم نماذج لبعض العناصر والطرز المعمارية من العمارة الدفاعية.

لوحة (٢٣١)

الموضوع: قافلة لفرقة الصيد الملكية تعبر الجانج، في الفترة بين (٩٧٥-٩٦٧ هـ/١٥٥٩- ١٥٦٧م).

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثالثة، (١٠٠٤-١٠٠٩هـ/١٥٩٥-١٦٠٠م).
المصور: غير معروف.
المقاسات: ٣٥,٣ × ٢٣,٨ سم.
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). [١]

- Sotheby's auction catalogues: **London, 28th April 2004, lot 56.**
- Crill: **Arts of Mughal India**, p. 52**,** Fig. 8.
- القطري: **البحر في التصوير المغولي الهندي**، لوحة ٧٤، ص ٣٠٦ – ٣٠٧.
- القطري: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، لوحة ٨٢، ص ١٦٢ – ١٦٣.

النص المصور:

لم يرد على هذه اللوحة نص يمكن من خلاله معرفة موضوعها الذي تصوره ولا حتى الفنان الذي نفذها. لكن يمكن من خلال مقارنة تصميم الصورة وعناصرها أو موضوعاتها الجزئية مع التصاوير المشابهة قد يمكن تخمين موضوعها.

---

[١] يُسر للباحث الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's)أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Nov 21, 2017 at 8:04 PM). كما يمكن الاطلاع على بطاقة بيانات اللوحة على الموقع الرسمي للشركة، وأخذ نسخة من اللوحة من خلال الرابط التالي؛ **انظر:**
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/arts-of-the-islamic-world-l04220/lot.56.html
-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)

فلقد كان أكبر دائم الترحال والتنقل طوال عهده، ولم تكن تفارقه أبداً فرقة الصيد الملكية بتجهيزاتها وأدواتها، سواء كانت رحلاته رحلات صيد متنوعة، أو كانت حملات عسكرية خاطفة، أو زيارات دينية، أو زيارات مناطق الدولة المختلفة لتنظيم شؤونها. وبالمقارنة مع تصميم وعناصر اللوحات التي صورت جوانب من هذه التنقلات المتنوعة مع اللوحة الحالية يمكن تخمين أنها تصور جانباً من قافلة ملكية، وبالتحديد فرقة الصيد الملكية. أما الإطار الزمني التقريبي فيمكن تخمينه بالاعتماد على حقيقة أن أكبر عبر نهر الجانج وفروعه بشكل متتابع خلال حملاته المتكررة التي قادها بنفسه ذلك المتمرد على قولي خان زمان، وكان يمارس الصيد كثيراً خلال هذه الحملات. وعليه يمكن تخمين النطاق الزمني التقريبي أنه ما بين (٩٧٥-٩٦٧ هـ/١٥٥٩- ١٥٦٧م).[1]

الوصف:

يشاهد في اللوحة جانب من قافلة ملكية تعبر أحد الأنهار التي يرجح أنها نهر الجانج أو الأنهار المتفرعة منه، ويلاحظ أن بضع أفرادها عبروا النهر سباحة بأنفسهم أو على ظهر حيواناتهم، بينما تعبر بقية القافلة فوق جسر خشبي مكون من القوارب العائمة المثبتة بالحبال المربوطة في أوتاد طويلة غُرست بعرض النهر. ويعلو القوارب طريق رفيع صغير من الخشب أيضاً أو شيء آخر. ويلاحظ أيضاً أنهم يعبرون بجوار أحد الحصون المقامة على ضفة هذا النهر، والذي يظهر في يمين خلفية الصورة جانب من أسواره وأسطح بعض العمائر القابعة داخله.

ويلاحظ أيضاً أن القافلة تكونت من عدد من المشاة والحيوانات المختلفة، ففي مؤخرة القافلة تظهر بعض الجمال مع بغلين، وقد حمل عليها جميعاً أمتعة متنوعة ما بين صناديق وسجاجيد ملفوفة أو لوازم التخييم عموماً. ويتقدمهم صف من المشاة يمكن أن نميز منهم رجلين حمل كل منهما على كتفه عصا عُلق بطرفي صندوق، وهما يشبهان أحد رجال فرقة الصيد الذين ظهروا في لوحات سابقة. لأمل مقدمة القافلة التي تظهر في مقدمة الصورة، فيلاحظ فيها ثلاث عربات لحمل فهد الشيتا الصياد، ويجر العربات الثيران. كما يلاحظ أيضاً بعض الأحصنة والجمال التي لا يركبها أحد، إضافة لثلاثة فيالة وثور ركب عليه امرأة بلباسها كامل الاحتشام مع طفلها ورائها.

وتقدم الصورة بعض المعلومات عن جانب من القوافل الملكية عموماً قوافل فرق الصيد خصوصاً، وما يتضمن ذلك من مكونات هذه القافلة وطريقة تنقلها، إضافة إلى عناصر فرقة الصيد وأدواتهم. كما تقدم نموذجاً لأحد الجسور التي كانت مستخدمة، إضافة لنماذج متعددة للأزياء وأغطية الرؤوس.

كذلك تقدم نماذج مختلفة لبعض العناصر والطرز المعمارية الظاهرة من العمارة المدنية والدفاعية.

لوحة (٢٣٢)

الموضوع: أكبر يخيم أثناء رحلة صيد بالفهود الصيادة.

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الثالثة، (١٠٠٤-١٠٠٩هـ/١٥٩٥-١٦٠٠م).

المصور: نرسنك.

مكان الحفظ ورقمه: مجموعة خاصة.

المرجع:

[1] Crill: **Arts of Mughal India**, p. 53.

-Crill, Stronge & Topsfield: **Arts of Mughal India**, p. 50, Pl. 7.

النص المصور:

مثل أغلب اللوحات الباقية من أكبر نامه الثالثة؛ لا يمكن تحديد موضوع هذه الصورة بشكل جازم لعدم وجود نص مرفق بها. غير أن من تصميم اللوحة وعناصرها يمكن تخمين الموضوع تقريبياً بالاعتماد عليها. حيث تظهر أكبر يستريح خلال رحلة صيد أو ربما على وشك أن يبدأ فيها.

الوصف:

يشاهد في الصورة الحالية أكبر جالساً فوق عرشه فوق مصطبة خشبية فُرشت بالسجاد المزركش، ويعلوه مظلة مزركشة من الداخل.، ويقف خلفه حملة علامات السيادة حفاة الأقدام.

ويحيط بحرم العرش عدد من رجال أكبر الذين وقفوا في شكل حلقي شبه دائري، ويتوسطهم مجموعة من سائسي الفهود الصيادة، حيث أمسك كل اثنين بواحدة منها، ويظهر في يسار الصورة كاتب من كتبة البلاط وهو يسجل في دفتر، وربما كان يسجل تعليمات أكبر أو يراجع عدد الفهود التي ستخرج للصيد، وربما هي تلك التي تم ترويضها قريباً. كما يظهر في يسار مقدمة الصورة فيالان وقف أمامهما اثنين من فرقة الصيد يحملون فهداً صياداً على محفةٍ ظُلل أحد جوانبها.

وتقدم هذه الصورة بعض المعلومات عن رحلات الصيد، وبخاصة رحلات الصيد مع الفهود. سواء من ناحية هيئة الاجتماعات والاستعدادات التي تتم بعد الوصول إلى منطقة الصيد وقبيل البدء فيه. من الاجتماع مع سائسي الفهود التي ستستخدم في الصيد، وكذلك من ناحية هيئة سائسي الفهود وأزيائهم، إضافة لوظيفة كاتب البلاط ودوره في هذه الرحلات. كما تعطي لمحة عن هيئة الحضور وترتيب وقوفهم في مثل هذه الاجتماعات. فضلاً عن نماذج الأزياء المختلفة وأغطية الرؤوس.

ثالثاً: تصويرة مخطوط أكبر نامه الرابعة.

لوحة (٢٣٣)

الموضوع: أكبر يشاهد معركة حربية بين طائفتين من الهندوس، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م).

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الرابعة، (١٠١٤-١٠١٩هـ/١٦٠٥-١٦١٠م).
المقاسات: ٢٢,٨ × ١٦,٤ سم.
مكان الحفظ ورقمه: متحف فيكتوريا الوطني ((NGA، برقم (AS11 – 1978) [١]
المرجع: من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات (Courtesy of Sotheby's). [٢]

-Sotheby's auction catalogues: **London, 3rd April, 1978,** lot 79.

-Guy: **Mughal Painting Under Akbar**.

النص المصور:

تصور هذه التصويرة نفس الحدث الذي تصوره لوحات الكتالوج رقم (٦٣) و(٦٤)، والتي تنتمي لأكبر نامه الأولى، ولوحة رقم (١٦٠) التي تنتمي لأكبر نامه الثانية. وجميعها تصور نفس نص رواية أبي الفضل عن هذا الحدث. غير أن اللوحة الحالية تكاد تتطابق مع لوحة أكبر نامه الثانية في التصميم العام والأسلوب الفني، وإن كانت تختلف عنها في بعض العناصر الطفيفة التي لا تظهر إلا من خلال المقارنة، ولعل أبرزها مدينة ثانسار التي ظهرت في كلتا اللوحتان في يسار خلفية الصورة.

الوصف:

يكاد وصفها يتطابق مع لوحة أكبر نامه الثانية المشابهة لها، ومن ثم تقدم تقريباً نفس المعلومات التي قدمتها، من حيث نماذج الأزياء وأغطية الرؤوس للمغول والهندوس الظاهرين في الصورة. أو من حيث شكل الموكب الملكي ومكوناته، أو من حيث بعض الأسلحة والأدوات والتحف التي ظهرت جديدة مع طائفتي الهندوس، وكذلك بعض العناصر والطرز المعمارية من العمارة الدينية أو المدينة.

---

[١] يمكن الاطلاع على اللوحة وبطاقة بياناتها على الموقع الإلكتروني الرسمي للمتحف من خلال الرابط التالي:
- http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/53289/
-آخر زيارة للموقع كانت في (٢٠١٨/٢/٢٢م)
[٢] يُسر لي الحصول على نسخة من اللوحة وبطاقة بيناتها في كتالوج المزاد الموضحة عاليه، إضافة لإذن استخدام اللوحة في البحث الحالي من خلال المراسلة مع شركة سوثيبي، مع التعهد بإضافة عبارة (Courtesy of Sotheby's) أي "من باب المجاملة دار سوثبي للمزادات ". وذلك بتاريخ (Tue, Nov 21, 2017 at 8:04 PM).

رابعاً: تصويرة مخطوط أكبر نامه الخامسة.

لوحة (٢٣٤)

الموضوع: أكبر يتلقى أخبار الانتصار على الرانا في غوغندا، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م).

المخطوط والتاريخ: لوحة منزوعة من أكبر نامه الخامسة، (١٠١٣هـ/١٦٠٤م).
المصور: منوهر.
المقاسات: ٢٦,١ × ١٤,٢ سم.
مكان الحفظ ورقمه: معرض ومتحف فرير وساكلر، برقم (F1952.28).
المرجع:

-Beach: **The Imperial Image**, P. 119, Cat. No. 12g.

النص المصور:

اختلف حول نسبة هذه اللوحة الوحيدة الناجية، ما بين أكبر نامه الثانية أو نسخة أخرى من أكبر نامه غير الأولى منها والثانية.

حيث ذكر أحد أعلام المتخصصين في تاريخ فن التصوير ومدرسة التصوير المغولي الهندي بشكل خاص أنها تنتمي أسلوبياً لأكبر نامه الثانية. لكن مقاساتها الكبيرة مقارنة بكل لوحات هذه النسخة ترجح أنها تنتمي لنسخة أخرى غير أكبر نامه الثانية [١]. أما من ذكرت أن الصورة تنتمي لأكبر نامه الثانية الحالية وأثبتتها في قائمة أعدتها عن اللوحات المنزوعة منها، لم توضح أسباب ذلك أو تناقش المسألة. ومن ثم فاللوحة الحالية لا تنتمي لأكبر نامه الثانية. [٢]

لكن ليس معنى ذلك أنها تنتمي لأكبر نامه الرابعة التي تتفق أسلوبياً مع أكبر نامه الثانية، حيث إنه من خلال مقارنة مقاسها مع مقاسات اللوحة الباقية من أكبر نامه الرابعة وُجد أنها أكبر منها أيضاً، وهذا يعني أنها تنتمي لأكبر نامه خامسة، وهذا يؤكد الاحتمال الذي أجمع المتخصصون على استنتاجه من أنه كان هناك نُسخ متعددة من أكبر نامه، والذي سبق وأُثبت أيضاً من خلال لوحة أكبر نامه الرابعة الناجية.

وبناء على ما سبق فإن هذه اللوحة الوحيدة تنتمي لأكبر نامه أخرى يمكن تسميتها بأكبر نامه الخامسة.

أما موضوع الصورة فقد اختلف فيه إلى رأيين، الأول هو ما ورد في بطاقة بيانات اللوحة في المتحف [٣]، والتي تنص على أن موضوعها هو " أكبر يتلقى أخبار الانتصار على الرانا في غوغندا، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م)". أما التخمين الثاني فقد ورد في اثنين من المراجع المتخصصة التي ذكرت

---

[1] Beach: **The Imperial Image**, P. 116. Pl. 12g.
[2] Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 241, Foot Note No. (16), Missing Painting No. (70).
[٣] للاطلاع على بطاقة بيانات اللوحة على الموقع الالكتروني الرسمي للمتحف؛ **انظر:**
- http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1960.28
-آخر زيارة للموقع كانت في (١٩/٢/٢٠١٨م).

اللوحة وقالوا بأن موضوعها هو "رسالة تضرع محمد أتكا خان تُقرأ على أكبر، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م)".[1]

ومما يلاحظ بالمقارنة أن الرأيين قد خمنا موضوعين يتناسبان جداً مع تصميم الصورة، حيث إن كليهما يصور أكبر في هيئة توحي بتلقيه لخبر أو قراءة تضرع ورجاء من أحد قادته له. لكن من الناحية الزمنية فالاختلاف كبير جداً وحاسم. والفارق الزمني بين تاريخ الحدثين المختارين لا يقل عن سبع عشرة سنة، وهذا عامل مهم يمكن الترجيح من خلاله بالاعتماد على ملامح أكبر في الصورة وأي موضوع منهما أكثر تناسباً معها.

وما يظهر جلياً في اللوحة أن وجه أكبر تكسوه ملامح رجولية وليست شبابية، ومن ثم فالموضوع الأكثر تناسباً معها هو الموضوع الذي ورد في بطاقة بيانات اللوحة في المتحف المحفوظة فيه، ويزيد من إثبات ذلك أن ملامح وجهه في اللوحة الحالية تشذ عن ملامحه في اللوحات التي تتناول موضوعات في النطاق الزمني لعام (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) من نسخ أكبر نامه الأخرى عموماً وأكبر نامه الثانية خصوصاً، والتي ظهرت ملامحه فيها ملامح شاب عشريني، كما هو الحال في لوحة ()، ولوحة ().

وبناءً على ما سبق فإن موضوع اللوحة هو "أكبر يتلقى أخبار الانتصار على الرانا في غوغندا، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م)"، وغوغندا هي المنطقة تقع فيها قرية خمنور التي تعد مدخل ممرات هالدي، وهناك دارت معركة ضروس بين رانا غوغندا والجيش المغولي بقيادة القائد المغولي كنار مان سينغ، والتي انتهت بعد خسائر فادحة بهزيمة الرانا هزيمة ساحقة وفراره، ثم الاستيلاء على أراضيه، بعدها أُرسل تقرير للبلاط مع عبد القادر بدايوني يحمل أخبار الانتصارات.[2]

واللوحة الحالية تصور مشهد تلقي أكبر لأخبار الانتصار في معركة خمنور، ويصف أبو الفضل قصة ذلك قائلاً: "وتوقف الجيش الملكي في تلك المدينة (أي غوغندا)، وأُرسل تقرير إلى البلاط يتناول المعركة، فيعدد الخدمات التي قدمها الأبطال وبسالة الأعداء، يضاف إليها الغنائم، ولاسيما بارشاد بصحبة مولانا عبد القادر بدايوني، الذي حصل على إذن بالرحيل ومفارقة أهل السعادات الذين شاركوا في هذه الحملة. في يوم ١٢ تير وصلت أخبار النصر إلى مسامع الملك المهيب، فشكر الله ورفع مرتبة الموالين والمخلصين." [3]

الوصف:

يُشاهد في اللوحة جانب من البلاط الملكي في فناء أحد القصور الملكية، ويظهر أكبر جالساً على عرشه الموضوع فوق مصطبة حرم العرش التي فُرشت بالسجاد المزركش، ومن وراء أكبر في يمين

---

[1] Beach: **The Imperial Image**, P. 116. Pl. 12g. Leach: **Mughal and other Indian paintings**, Vol. I, P. 241, Foot Note No. (16), Missing Painting No. (70).

-وبالنسبة لنص رواية أبي الفضل الذي يرتبط بالموضوع الذي خمنه هذين المرجعين فيتصل بالأحداث التي ارتبطت بتمرد بيرم خان، وما تلى ذلك من ظهور رسالة شمس الدين محمد أتكا خان، التي أرسلها لأكبر، وقد سرد فيها تفاصيل عدد من الأحداث المتنوعة التي دارت بعد تمرد بيرم خان. من أهم ما فيها دفاع محمد أتكا خان عن نفسه وولده ضد من اتهموه بالجبن والتخاذل في التصدي لبيرم خان أثناء تمرده. ونصه عند أبي الفضل: " ... وبانت رسالة من خان عظيم تحمل بين سطورها تفاصيل عن أحداث متنوعة ... ". **انظر:**

-علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧٤.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 2, P. 182.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٠٠ – ٢٠٤.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 244 – 247.

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٠٣ – ٢٠٤.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. 3, P. 247.

الصورة وقف اثنان من حاملي علامات السيادة. أما يسار وسط الصورة حيث ينظُر أكبر بوجهه ويشير بيده اليمنى، وقف حشد من الرجال يتقدمهم رجلان حافيا الأقدام، وقد أمسك أقربهما من أكبر برسالة مكتوبة يقرأها على مسامع أكبر.

أما مقدمة الصورة فيظهر فيها عدد من الرجال وقفوا بين مصطبة حرم العرش وسور الفناء، ويلاحظ أيضاً فرس أمسك به أحدهم إضافة لصقر صياد حمله آخر، ويقف بجواره رجُلٌ يرتدي ملابساً وقُبعةً أوروبية الشكل.

أما خارج السور الذي يفتح فيه باب في أقصى يمين مقدمة الصورة؛ فيظهر حارس على الباب من الخارج وهو يشير بيده اليمنى إلى صف من الرجال بالتوقف، وقد حمل أولهم إناءً كبير، وربما يكون إناء طعام. ويحمل الذي يليه آلة موسيقية، بينما وقف الآخران ينتظران.

أما خلفية الصورة فيظهر فيها بعض الأبنية الداخلية للقصر. ويلاحظ على يسار المبنى الذي يظهر خلف أكبر مباشرة مظلة مائلة معلقة فيه، ومن وراءها ساقية تسقى بستاناً من الأشجار المرتفعة التي بدت قممها من خلف سور مرتفع.

وتوثق هذه الصورة بعض العناصر والطرز المعمارية المدنية من عهد أكبر. كما تقدم نماذج مختلفة للأزياء وأغطية الرؤوس.

كما تقدم بعض المعلومات عن شكل الاجتماعات الملكية والهيئة العامة للبلاط، من حيث وجود حملة علامات السيادة، وتوزيع الحضور وهيئة وأماكن وقوفهم، والحيوانات التي قد تتواجد في مجلس البلاط في القصور وسبب ذلك، ووجود الحراس وأدواتهم وأماكن وقوفهم. فضلاً عن توثيق دور الحراس في تنظيم دخول الأشخاص إلى البلاط الملكي.

المبحث الثاني: تصاوير مخطوطات آئين أكبري

(الجزء الأخير من أكبر نامه)

أولاً: تصاوير نسخة مبكرة من آئين أكبري (١٠٣٠هـ/١٦٢١م):

لوحة (٢٣٥)

الموضوع: نماذج لـ (١٥) نوع من الأسلحة والدروع المغولية الهندية في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة مبكرة من آئين أكبري، (١٠٣٠هـ/١٦٢١م).
مكان الحفظ ورقمه: غير معلوم
المرجع:

- Носов, Константин С.: **Традиционное оружие Индии, Эксмо**, Москва, 2011, P. 12.

لوحة (٢٣٦)

الموضوع: نماذج لـ (٢١) نوع من الأسلحة والدروع المغولية الهندية في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة مبكرة من آئين أكبري، (١٠٣٠هـ/١٦٢١م).
مكان الحفظ ورقمه: غير معلوم
المرجع:

- Носов, Константин С.: **Традиционное оружие Индии, Эксмо**, Москва, 2011, P. 12

ثانياً: نسخة متأخرة من آئين أكبري (١٢٢٥هـ/١٨١٠م):

لوحة (٢٣٧)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (١٥) نوع من الأسلحة المغولية الهندية في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة متأخرة من مخطوطة آئين أكبري، (١٢٢٥هـ/١٨١٠م)،
مكان الحفظ ورقمه: دار الكتب المصرية، (٥٠ – تاريخ فارسي، المجلد الأول، ورقة ٤٤ وجه).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٣٨)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (١٩) نوع من الأسلحة المغولية الهندية في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة متأخرة من مخطوطة آئين أكبري، (١٢٢٥هـ/١٨١٠م)،
مكان الحفظ ورقمه: دار الكتب المصرية، (٥٠ – تاريخ فارسي، المجلد الأول، ورقة ٤٤ ظهر).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٣٩)

الموضوع: ورقة مخطوطة توضح تخطيط لعبة "جَوْبَر".

المخطوط والتاريخ: نسخة متأخرة من مخطوطة آئين أكبري، (١٢٢٥هـ/١٨١٠م)،
مكان الحفظ ورقمه: دار الكتب المصرية، (٥٠ – تاريخ فارسي، ورقة ٩٠ وجه).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٤٠)

الموضوع: ورقة مخطوطة تشتمل على مخطط توضيحي للمخيم والمعسكر الملكي.

المخطوط والتاريخ: نسخة متأخرة من مخطوطة آئين أكبري، (١٢٢٥هـ/١٨١٠م)،
مكان الحفظ ورقمه: دار الكتب المصرية، (٥٠ – تاريخ فارسي، المجلد الثاني، ورقة ١٠٠ ظهر).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٤١)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (١٥) نوع من الحلي الهندية المتنوعة في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة متأخرة من مخطوطة آئين أكبري، (١٢٢٥هـ/١٨١٠م).

مكان الحفظ ورقمه: دار الكتب المصرية، (٥٠ – تاريخ فارسي، ورقة ٤٦ وجه).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٤٢)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (٢٠) نوع من الحلي المغولية المتنوعة في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة متأخرة من مخطوطة آئين أكبري، (١٢٢٥هـ/١٨١٠م).
مكان الحفظ ورقمه: دار الكتب المصرية، (٥٠ – تاريخ فارسي، ورقة ٤٦ ظهر).
المرجع: تنشر لأول مرة.

ثالثاً: نسخة متأخرة من آئين أكبري (ق١٢-١٣هـ/١٨م):

لوحة (٢٤٣)

الموضوع: ورقة بها نموذج تخطيطي يوضح آلة تنظيف البنادق التي اخترعها السلطان أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: ورقة من نسخة حديثة من مخطوطة آئين أكبري، (مؤرخة بالقرن الـ ١٢هـ/١٨م).
مكان الحفظ ورقمه: المكتبة البريطانية بلندن، برقم (Add.5645 _ff_61).
المرجع: المدونة الرسمية للمكتبة البريطانية بلندن. [١]

---

[١] يُسر لي الوقوف على هذه اللوحة والحصول عليها من خلال المدونة الرسمية للمكتبة البريطانية بلندن، وذلك ضمن موضوع نشر عليها بعنوان: " **Akbar's most influential adviser, Abū'l-Fażl 'Allāmī (1551-1602)** "، والمنشور بتاريخ: (**21 JANUARY 2013**)، وللاطلاع عليه وعلى اللوحة المنشورة ضمنه انظر الرابط التالي:
- https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2013/01/akbars-most-influentail-adviser.html

رابعاً: نسخة متأخرة من آئين أكبري (ق ١٣هـ/١٩م).

لوحة (٢٤٤)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (١٢) نوع من أسلحة الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة حديثة من مخطوطة آئين أكبري، (مؤرخة بالقرن ١٣هـ/١٩م)،
مكان الحفظ ورقمه: متحف قاعة فيكتوريا التذكارية (Victoria Memorial Hall)، (ورقة ٦٨).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٤٥)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (٢١) نوع من أسلحة الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة حديثة من مخطوطة آئين أكبري، (مؤرخة بالقرن ١٣هـ/١٩م)،
مكان الحفظ ورقمه: متحف قاعة فيكتوريا التذكارية (Victoria Memorial Hall)، (ورقة ٦٩).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٤٦)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (١٢) نوع من أسلحة ودروع الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة حديثة من مخطوطة آئين أكبري، (مؤرخة بالقرن ١٣هـ/١٩م)،
مكان الحفظ ورقمه: متحف قاعة فيكتوريا التذكارية (Victoria Memorial Hall)، (ورقة ٧٠).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٤٧)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (١١) نوع من أسلحة ودروع الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة حديثة من مخطوطة آئين أكبري، (مؤرخة بالقرن ١٣هـ/١٩م)،
مكان الحفظ ورقمه: متحف قاعة فيكتوريا التذكارية (Victoria Memorial Hall)، (ورقة ٧١).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٤٨)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (٧) نوع من لباس ودروع الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة حديثة من مخطوطة آئين أكبري، (مؤرخة بالقرن ١٣هـ/١٩م)،
مكان الحفظ ورقمه: متحف قاعة فيكتوريا التذكارية (Victoria Memorial Hall)، (ورقة ٧٢).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٤٩)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (٧) نوع من أسلحة ودروع الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة حديثة من مخطوطة آئين أكبري، (مؤرخة بالقرن ١٣هـ/١٩م)،
مكان الحفظ ورقمه: متحف قاعة فيكتوريا التذكارية (Victoria Memorial Hall)، (ورقة ٧٣).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٥٠)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (١٧) نوع من أسلحة ودروع وأدوات الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة حديثة من مخطوطة آئين أكبري، (مؤرخة بالقرن ١٣هـ/١٩م)،
مكان الحفظ ورقمه: متحف قاعة فيكتوريا التذكارية (Victoria Memorial Hall)، (ورقة ٧٤).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٥١)

الموضوع: تصوير نماذج لـ (٤) أنواع من مدفعية الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة حديثة من مخطوطة آئين أكبري، (مؤرخة بالقرن ١٣هـ/١٩م)،
مكان الحفظ ورقمه: متحف قاعة فيكتوريا التذكارية (Victoria Memorial Hall)، (ورقة ٧٥).
المرجع: تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٥٢)

الموضوع: ورقة بها نموذج تخطيطي يوضح آلة تنظيف البنادق التي اخترعها السلطان أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

المخطوط والتاريخ: نسخة حديثة من مخطوطة آئين أكبري، (مؤرخة بالقرن ١٣هـ/١٩م)،
مكان الحفظ ورقمه: متحف قاعة فيكتوريا التذكارية (Victoria Memorial Hall)، (ورقة ٧٦).
المرجع: تنشر لأول مرة.

هذه كانت الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه الثانية والثالثة والرابعة والخامسة في ضوء النصوص التاريخية التي تصورها، وكذلك بطاقات بيانات نسخ تصاوير مخطوطات آئين أكبري، وتحديد أبرز الجوانب الحضارية التي ظهرت فيها، والطابع العام المعلومات التي ظهرت فيها.

وفيما يلي الدراسة التحليلية المقارنة بين قدمته التصاوير من معلومات، وما قدمته المصادر المكتوبة المعاصرة من معلومات عن الجوانب الحضارية التي ظهرت في تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه وآئين أكبري.

الباب الثاني

الدراسة التحليلية لمظاهر الحضارة الإسلامية

من خلال تصاوير مخطوطات أكبر نامه

توطـــــئة: تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه مصدراً للتوثيق الحضاري

الفصل الأول: تصاوير نظم الحكم والإدارة والتشريع

الفصل الثاني: تصاوير ورسوم الجيش والأسطول

الفصل الثالث: تصاوير ورسوم الحياة الاجتماعية

توطـــــئة

تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه مصدراً للتوثيق الحضاري

أولاً: التصاوير كونـها مصدراً.

ثانياً: طبيعة التصاوير كمصدر.

ثالثاً: خطوات الدراسة التحليلية.

توطـــــئة

تصاوير أكبر نامه مصدراً للتوثيق الحضاري

أولاً: التصاوير كونها مصدراً:

كشفت الدراسة الوصفية لتصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه أن إخراجها لم يكن عشوائياً مرتجلاً؛ بل كان له خطة دقيقة ورؤية واضحة، سواء من ناحية اختيار الأحداث المصورة أم طريقة وأسلوب تصويرها.

فبالنسبة للأحداث المصورة؛ فقد تم اختيارها على الأساس نفسه ومن أجل الغاية نفسها التي أنشئ من أجلها كتاب أكبر نامه ونسخه المختلفة، وهو تأريخ سِنِيِ حكم أكبر وأحداث عهده، كما أن الأحداث المختارة قد اشتركت في سمةٍ أساسيةٍ أخرى؛ وهي أن الموضوعات المصورة كلها ليست موضوعات ثانوية أو هامشية، وإنما أحداثٌ فاصلةٌ ومهمةٌ سواء من الناحية السياسية والعسكرية أم من ناحية تناولها لجوانب من حياة أكبر سلماً وحرباً، قائداً حاكماً وإنساناً، ومن ثم فكل تصويرة تمثل رواية مصورة لنص الحدث المصور، وتحمل في ثنايا أسلوبها الفني انطباعات ملحمية أو تسجيلية هادئة بحسب كل نسخة وتوقيت إنتاج تصاويرها.

أما بالنسبة لطريقة وأسلوب تصوير الحدث المحدد فلم تكن ارتجالية مبنية على خيال المصور ولم يكن له مطلق الحرية في تنفيذها، وإنما كان مقيداً بقيدين، **أما الأول:** فيتمثل في نص الرواية المصورة، وقد ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنه كان المصدر الأساسي الأول الذي اعتمد عليه الفنان في تصور الحدث ورسم وتنفيذ عناصره التي اشتمل عليها فعلاً أو اقتضاها ولم يكن مشتملاً عليها، ومن ثم تحول النص إلى إطار واقعي عام يفرض على فكر وخيال الفنان الاقتراب من الواقع الذي يرتبط به الحدث المصور.

أما القيد الثاني فيتمثل في الخلفية الثقافية والفكرية للفنان منفذ الصورة. وهي المصدر الأساسي الثاني الذي اعتمد عليه الفنان في تنفيذ عناصر لوحته التي اشتمل عليها نص الحدث أو تلك التي لم يشتمل عليها لكنه اقتضاها بطبيعة الحال، ولتنفيذها لابد من خلفية ثقافية وفكرية يستمد منها الفنان تصور العناصر تمهيداً لتنفيذها وفق الترتيب والتصور الذي يفرضه نص رواية الحدث تصريحًا أو اقتضاءً.

وفي حالتنا هذه فإن كل رسامي المرسم الأكبري كانوا أعضاءً أساسيين في بلاط السلطان أكبر نظرًا لأن مرسمهم ومحل عملهم كان جزءًا من القصر الملكي حتى مع تغيير أكبر لعواصم دولته ثلاث مرات على مدار عهده، وقد ترتب على هذا معاصرتهم للمظاهر الثقافية المدنية التي تعكسها لوحاتهم، إضافة إلى احتمالية وإمكانية معاصرتهم لكثير من الأحداث التي يصورونها، سواء كانوا شاهدي عيان على الأحداث التي تدور في البلاط أم من خلال التواصل المباشر مع الأخبار الواردة إلى البلاط عن الأحداث التي تجرى خارجه [1].

---

[1] Verma: **Mughal painters and their work**, P. 7 – 10.

وتكفينا نظرة عابرة على تصاوير أي من مخطوطات القصص الأسطوري التي أنتجها مرسم أكبر لنكتشف مدى سطوة الخلفية الثقافية والفكرية للفنان على إنتاجه الفني خاصة في تصوير الأحداث الخيالية، والأحداث البعيدة جدًا عن عصر المصور.

ويدفعنا ما تقدم إلى الإشارة إلى ملاحظة هامة، وهي أن تصاوير أكبر نامه التي تصور أحداثًا سابقة على عهد أكبر – وبالتحديد عهدي جده بابُر، ووالده همايون – تُظهر أن الفنان لم يتقيد تمامًا في كل عناصر التصاوير بخلفيته الثقافية والفكرية للعصر الذي يعيش فيه – أي عهد أكبر - حيث أظهرت التصاوير أنه حاول تصوير العناصر المكونة للحدث وفق الإطار الزمني والمجال الجغرافي الذي دار فيه الحدث المصور. ومن الأمثلة على ذلك: (رسوم الأزياء) في تصاوير عهدي بابر وهمايون، وأول تصويرة تصور حدث تتويج السلطان أكبر؛ حيث أخذت طراز أزياء بلاد ما وراء النهر -وهو منشأ بابر وهمايون- بينما أخذت الطراز المغولي الهندي في أول صورة بعد تصويرة حفل التتويج.

ولعل السبب في ذلك هو متابعة أكبر الدؤوبة لإنتاج الفنانين، وحثهم دائمًا على تجويد عملهم، وتنفيذ فلسفته عن التصوير التي يرى فيها أن التصوير وسيلة لعبادة الخالق وتخليد ذكرى من ذهبوا من معاصريه وفق ما كانت عليه صورتهم في الواقع بقدر الإمكان، الأمر الذي دفع الفنان إلى بذل جهده في محاكاة الواقع والاقتراب منه بقدر الإمكان في كل أعماله الفنية.

ولا بد هنا أيضًا من التنويه إلى ملاحظة أخرى مهمة يمكن استنتاجها من خلال الإشارات العامة في مصادر عهد أكبر، وهي أن الوقت الذي بُدء فيه تأليف أكبر نامه وتصوير أحداثه كانت الأوضاع السياسية قد استقرت منذ فترة في الدولة المغولية، وقد ترتب على ذلك الازدهار المطرد لمظاهر الحضارة المختلفة، ويدعم ذلك أن كتاب أكبر نامه نفسه بشقيه التاريخي والوصفي قد استمر تأليفه إلى قبيل وفاة أكبر بقليل، ومن ثم فالمظاهر الحضارية التي وردت في المصادر والتصاوير تعد الصورة التقريبية لما استقرت عليها الأوضاع الحضارية في وقت تأليف أكبر نامه وتزيينه بالتصاوير.

إضافة إلى ذلك فإن تصاوير النسخ المخطوطة من أكبر نامه من عهد أكبر لم يتم إنتاجها في توقيت زمني واحد، وإنما على فترات زمنية متباعدة بعض الشيء بدءًا من (٩٩٨هـ/١٥٨٩م) وحتى قبيل وفاة أكبر تقريبًا (١٠١٤هـ/١٦٠٥م). وهذا يفيدنا في رصد أي معلومات جديدة أو غريبة قد تظهر في تصاوير النسخ المختلفة عن أي مظهر من المظاهر الحضارية.

بناءً على كل ما تقدم يتأكد للقارئ أن تزيين نسخ مخطوطات أكبر نامه المختلفة كان يخدم أغراض محددة، وأن تصوير الأحداث المختارة كان يُسعى فيه إلى الاقتراب من الواقع وتجنب الخيال، إضافة إلى انتهاج الدقة -بقدر الإمكان- في تصوير العناصر المكونة للتصويرة كما هي في الواقع، وإن كان هذا الأمر الأخير محكومًا بمدى موهبة الفنان وتطور أساليب مدرسة التصوير المغولي الهندي وترقيها بوجه عام.

وعلى هذا الأساس يمكن الجزم بأن تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه تُعد مصدرًا لدراسة مظاهر الحضارة الإسلامية – الثقافية والمدنية – في عهد السلطان أكبر، سواء من ناحية توثيق ما هو موجود في المصادر من معلومات عن هذه الجوانب، أم من ناحية إضافة جديدة غير موجود في مصادر المكتبة المعاصرة خاصة.

ثانيًا: طبيعة التصاوير كمصدر: -

ولتحقيق أعلى قدر من الاستفادة من التصاوير كمصدر **لابد أولاً من فهم أساس تأليفها كتصويرة**، وقد تقدم بيان ذلك فيما سبق، وأن ذلك قد ضُمِّن من خلال وجود نص يتم تصويره وخلفية ثقافية يستمد منها الفنان عناصر صورته التي اشتمل عليها النص أو اقتضاها.

ثم ينبغي **ثانيًا فهم طبيعة العلاقة بين الصورة ونص الحدث الذي تصوره**؛ والتي تُحدَّد بناءً على أساسين يتفرع ثانيهما عن الأول؛ **أولهما:** حجم النص الذي يصوره الفنان بشكل رئيسي، والذي يتنوع من فصل كامل إلي مجموعة جمل صغيرة، **وثانيهما:** النسبة بين العناصر الأساسية والعناصر المقتضاة في الصورة مقارنة بالنص، حيث إن كل تصويرة يظهر فيها نوعان من العناصر المصورة:

النوع الأول: عناصر أساسية صرح بها النص المصور واشتمل عليها.

والنوع الثاني: عناصر غير أساسية لم ترد في نص الحدث المصور لكنه اقتضاها منطقيًا لارتباطها الوثيق بالحدث المصور، وهذا أمر يقرره الفنان منفذ الصورة وفقًا لخلفيته الفكرية والثقافية عن عصره الذي يعيشه وحدث خلاله الحدث المصور. ووفقاً للنسبة بين هذين النوعين من العناصر إضافة لحجم النص تتحد العلاقة العامة بين الصورة والنص الذي تصوره.

وعليه فقد ظهرت ثلاثة أنواع من العلاقات، وهي على النحو التالي:

١) **التصاوير التلخيصية:** وهي التي تستوعب نصًا كبيرًا لحدث ما، يصل أحياناً لفصل كامل وقد اتبع الفنانون منهجية محددة لتصوير مثل هذا النوع من النصوص.
٢) **التصاوير التوضيحية:** وهي التي تحاول بأمانة نقل وتصوير تفاصيل دقيقة من النص دون تلخيص له أو تفصيل زائد؛ بحيث يظن الذي يقرأ النص وهو ناظر إلي الصورة أنه لم يترك عنصرًا إلا وصوره سواء كان آدميًا أم حيوانيًا أم طبيعيًا أم ماديًا.
٣) **التصاوير التفصيلية:** وهي التي تصور فيه التصويرة نصًا صغيرًا مقتضبًا[٢].

ولابد من ملاحظة أن هذه العلاقات الثلاثة نسبية، ومن ثم فإن كل تصويرة تشتمل على العلاقات الثلاثة أو اثنتين منها على الأقل، في نفس الوقت الذي يغلب على طابعها العام علاقة واحدة من هذه العلاقات الثلاثة والذي على أساسه تتحد العلاقة بين التصويرة والنص الذي تصوره.

وبفهمنا لهذه العلاقة بين الصورة والنص المُصوَّر نستطيع الوقوف بشكل أكثر دقة على نوعية المعلومات التي تقدمها لنا تصاوير أكبر نامه كمصدر، وتزيد هذه الدقة بمعرفتنا لنوع المجال الذي نرغب في توظيف التصاوير كمصدر في دراسته؛ وذلك من أكثر من جهة، فمن جهة تبين لنا كمّ ونوعية المعلومات الجديدة التي يمكن أن تمدنا بها في حالة التصاوير ذات العلاقة التفصيلية، ومن جهة أخري توضح كمّ ونوعية المعلومات التوثيقية التي تقدمها التصاوير التلخيصية أو التوضيحية.

---

[2] **Levine**: The Victoria and Albert Museum AKBAR, Vol. 1, P. 169.
-ذكرت الدكتورة ليفين (Levine) في رسالتها للدكتوراة هذه العلاقات الثلاثية في سياق حديثها عن الجانب الفني من اللوحات والفنانين الذين نفذوها، وقد استفدت منها في تقدير أهمية النص المصور في قراءة التصاوير واستنباط أي معلومة تاريخية أو حضارية منها.

وبالنسبة لمظاهر الحضارة الإسلامية في ضوء ما تقدم؛ نستطيع تحديد مدى أهمية التصاوير كمصدر في دراسة مظاهر حضارية معينة من جهة كونها مصدرًا رئيسيا أو ثانويا.

فالمظهر المادي من الحضارة عمومًا والعمارة منه بوجه خاص؛ تمثل التصاوير بالنسبة له مصدرًا توثيقيا ثانويا في دراستها، حيث إن آثار العمائر الباقية هي المصدر الرئيسي الوحيد لدراسة هذا المجال، وكل ما سواه هو مصدر ثانوي إلا في حالات خاصة مثل الوقفيات أو نادرة مثل المصادر المكتوبة والتصوير.

أما التصوير فأقصى ما يفيدنا به في مجال العمارة خصوصا والتراث المادي من الحضارة بوجه عام؛ هو التوثيق المحض لأنواع وطُرز العمائر المختلفة وعناصرها المعمارية، وبعض العناصر الزخرفية وطرزها، وربما -وهو أمر لم أقف على مثال له- بعض المناظر لتصاميم عامة لعمائر مختلفة اندثرت ولم يبق منها شيء، وحتى في هذه الحالة تكون إشارات عامة احتمالية، ومن ثم فهو مصدر ثانوي لا تخرج معلوماته عن إطار التوثيق المحض.

وحتى في حالة المقارنة مع العمائر الباقية فلن تقدم أكثر من التوثيق للجوانب المتقدمة، وذلك لأسباب كثيرة منها ما يرتبط بالخصائص الفنية للتصاوير ومنها ما يرتبط بطبيعة الدراسات الأثرية، ومثل ذلك بالنسبة لمجال الفنون الإسلامية وإن كان بدرجة أقل، حيث تتحول التصاوير أحياناً في دراستها إلى مصدر رئيسي.

وعلى العكس من ذلك تؤدي التصاوير دورا مصدريا هاما في دراسة بعض المظاهر الثقافية من الحضارة، المُمثَّلَة في نظم الحكم والإدارة، والنظم الدينية والعلمية والاجتماعية، وأحيانا الاقتصادية.

والعلة في كون التصاوير مصدرا رئيسيا لدراسة هذه الجوانب هي العلاقة الوثيقة بين التصاوير وبين المصادر المكتوبة التي هي المصدر الرئيسي الأول في دراسة المظاهر الثقافية، وتتمثل هذه العلاقة **أولاً:** في أن النص الذي تصوره التصاوير هو جزء من متن المصدر المكتوب. ثم **ثانياً:** إن كلًّا من التصاوير والمصادر المكتوبة أُلِفَ كل منهما بنفس الطريقة بوجه عام، حيث اعتمد مؤلف كل منهما على خلفيته الفكرية والثقافية التي استمدها من عصره الذي يعيشه، والتي شَكَّلت صلب العمليات الذهنية التي بذلها لإخراج عمله، إلا أن كلا منهما أخرج نتاجه بطريقة مختلفة، أحدهما بالكتابة والآخر بالتصوير، **وثالثاً وأخيراً:** أن كلاً من المصدرين المذكورين يخضع للمقارنة مع المصادر الأخرى المعاصرة له مكتوبة أم لا، من أجل نقد مادته والمعلومات المستنبطة منه.

بناءً على ما تقدم تبين أن التصاوير مصدرا هاما في دراسة المظاهر الحضارية في حالة الالتزام بمراعاة المعايير المتقدم ذكرها، وأن دورها قد يكون ثانويا في مجالات حضارية معينة مثل المظاهر المادية، وقد يكون رئيسيا في مجالات أخرى كما في المجالات الثقافية.

ثالثاً: خطوات الدراسة التحليلية: -

أ- نقد التصويرة والمعلومات المستنبطة منها:

تقوم الدراسة التحليلية على المعلومات المستنبطة من خلال الدراسة الوصفية، ومن ثم لابد أن تكون هذه المعلومات صحيحة دقيقة في ذاتها، وكذلك السياق الذي وردت فيه، والذي يمثل ضرورة حيوية لتكوين الصورة المطلوبة والإطار العام عن أي مظهر حضاري يدخل في الدراسة التحليلية.

غير أن الدراسة الوصفية هي عملية تأويل للصورة وعناصرها، وهو أمر يسهل معه التوهم والفهم الخاطئ، ومن ثم تصبح عناصر الصورة مضللة للباحث، ولتجنب ذلك لابد من مراعاة ضابطين مهمين: **أولهما:** التأكد الجازم من الحدث الذي تصوره التصويرة، وهذا يضمن التحديد الصحيح للإطار العام لوصف الصورة ولتفكيكها لتأويل عناصرها. **وثانيهما:** مقارنة التصويرة وعناصرها بنص الحدث الذي تصوره من المخطوط، ونضمن من خلاله التأويل الدقيق والصحيح لكل عنصر من عناصر التصويرة، بل وتحديد العناصر التي اشتمل عليها النص المصور والأخرى التي لم يشتمل عليها لكنه -أي النص- اقتضاها بناءً على الخلفية الثقافية للفنان منفذ اللوحة، وتفكيره المنطقي؛ ومن ثم نصل إلى الفهم الصحيح والدقيق للآلية المتبعة في تنفيذ اللوحات وفكر منفذها، ومن ثم نقدها نقدا صحيحا، واستنباط المعلومة في إطارها الحضاري الصحيح الذي ظهرت فيه فعلاً.

وعليه فإن مراعاة هذين الضابطين تجنب الباحث الخطأ في التأويل، وتضمن تأويل التصويرة وعناصرها كما هي فعلاً، ومن ثم الاستنباط الصحيح للمعلومات، والتحديد الصحيح للمظاهر الحضارية الظاهرة فيها. كما هو الحال في المصادر المكتوبة التي يلزم قبل استقاء المعلومة منها التأكد من أن ما ورد فيها هو ما كتبه المؤلف، ثم فهمه فهماً صحيحاً على القصد الذي عناه هو، ومن ثم تكون المعلومة المستنبطة – الخام – صحيحة في ذاتها قبل معالجتها في الدراسة التحليلية بالنقد والبناء عليها.

وتجدر هنا الإشارة إلى أنه توجد بعض التصاوير المنزوعة من نسخ مخطوطات أكبر نامه، وأن بعضها لم يتم التعرف على موضعها الصحيح منه على الرغم من ثبوت انتمائها إليه، إلا أنه مع ذلك يمكن استنباط المعلومات منها قياساً على اللوحات التي يعرف موضوعها ونصها الذي تصوره، وتقترب من التصويرة المنزوعة في التصميم العام والعناصر التفصيلية للصورة.

ب- حصر التصاوير:

تمدنا كل تصويرة من تصاوير مخطوطات أكبر نامه بعدد من المعلومات عن جوانب حضارية مختلفة، وتظهر هذه الجوانب في كل تصويرة إما كموضوع رئيسي تصوره اللوحة أو كموضوعات فرعية تصاحب هذا الموضوع الرئيسي.

والموضوع الرئيسي هو الذي يكون موضوع الحدث الذي تصوره اللوحة، يقدم لنا في الغالب معلومات مباشرة وأحياناً غنية بالتفاصيل، وذلك على العكس من الموضوعات الفرعية أو الثانوية التي غالباً ما تقدم لنا معلومات محددة، وإن كانت أحياناً -على بساطتها- تشكل أهمية كبيرة في حالة عدم ورود شيء عن المظهر الحضاري ذو الصلة في المصادر المكتوبة.

وعلى كل حال فإن هذا التقسيم إلى رئيسي وفرعي يبقى في إطار التصويرة فقط، أما عند دراسة المظهر الحضري من خلال التصاوير؛ فإن كل معلومة تقدمها أي تصويرة تكون رئيسية، باستثناء أنه بعد تحديد التصاوير التي تمثل نماذج الدراسة لمظهر حضاري ما؛ يتم ترتيب هذه التصاوير على أساس التقسيم عاليه من باب ترتيب الأهم والأقيم أولاً.

ج- المقارنة والتحليل:

تبدأ الدراسة التحليلية **أولاً:** بتحديد المظهر المراد الحديث عنه ثم ذكر العدد الإجمالي للتصاوير التي تمدنا بمعلومات عنه. **ثانياً:** تبدأ مرحلة المقارنة والمقابلة الإجمالية بين التصاوير والمصادر

المعاصرة من حيث طبيعة ونوعية المعلومات التي يقدمها كل من هذين النوعين من المصادر، والطريقة أو الشكل الذي ظهر به الجانب الحضاري في كل منهما على حدة.

وتكمن أهمية هذه المقابلة والمقارنة في الكشف عن طبيعة علاقة التصاوير كمصدر وبين المصادر المكتوبة المعاصرة لها، وذلك من خلال معرفة نوعية المعلومات التي يقدمها كل منهما والتي لا تخرج عن كونها واحدة مما يلي:

١) **توثيقية تكاملية:** وذلك عندما تقدم التصاوير نفس المعلومات التي تقدمها المصادر المكتوبة؛ وحتى في هذه الحالة، تبقى الصورة في حد ذاتها إضافة، فضلا عن كونها توثيقا للمعلومة في المصدر المكتوب.
٢) **جديدة تكميلية:** وذلك عندما تقدم التصاوير معلومات جديدة لم ترد ففي المصادر المكتوبة وتكمل بها جوانب ناقصة في دراسة المظهر الحضاري.
٣) **أصيلة جديدة:** وذلك عندما تقدم التصاوير معلومات عن مظهر حضاري ما لم يرد ذكره في المصادر المكتوبة.

ومن الجدير بالذكر أن هذه المقارنة تكشف بشكل أوضح أهمية التصاوير كمصدر في دراسة المظاهر الحضارية.

ومن المهم ملاحظة أن العلاقات الثلاث علاقات نسبية؛ أي أنه في حالة غلبة نوع معلومات من أحد هذه العلاقات على نماذج الدراسة في مظهر حضاري ما؛ فإنه لا يعني عدم وجود معلومات داخلة في النوعين الآخرين من العلاقات في نماذج الدراسة.

تأتى بعد ذلك المرحلة الأخيرة من الدراسة التحليلية، وهي دراسة المظهر الحضاري في ضوء المعلومات التفصيلية المتاحة في كلا النوعين من المصادر لتقديم صورة عنه مبنية على كل المعلومات المتاحة من كل المصادر المتوفرة.

ولا يفوتني الإشارة إلى أن التصاوير لا تحتوي على كل المظاهر الحضارية في عهد أكبر، وذلك لأنها **أولا:** لا تصور كل أحداث عهده، **وثانياً:** لأن طبيعة المصادر التصويرية تحول دون ذلك، إذ إن التصوير غير الكتابة، ولكل نتاج دُوِنَ عن طريقهما خصائصه الخاصة التي تؤثر في حدود ونوعية المعلومات التي يحتويها.

وفيما يلي الدراسة التحليلية لأبرز الجوانب الحضارية في عهد السلطان أكبر من خلال تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه.

الفصل الأول

تصاوير نظم الحكم والإدارة والتشريع

المبحث الأول: رسوم شارات الملك وعلامات السيادة.

المبحث الثاني: تصاوير ورسوم مجالس السلطان ونوابه.

المبحث الثالث: تصاوير ورسوم العقوبات.

دارت أحداث كتاب أكبر نامه حول حياة السلطان أكبر وأحداث عصره، ونفس الأمر بالنسبة لتصاوير أكبر نامه؛ فكان من الطبيعي أن يكون من بين تصاوير أكبر نامه تصاويراً تصور أحداثاً تتصل بشكل مباشر أو غير مباشر بنظم الحكم والإدارة والتشريع في عهده.

وقد أمكن من خلال حصر هذا النوع من التصاوير استكشاف بعض مظاهر نُظم الحكم والإدارة والتشريع والتي يمكن تصنيفها إلي: شارات الملك وعلامات السيادة تصاوير مجالس السلطان ونوابه، وتصاوير الشرطة والعقوبات، وتصاوير الجيش والأسطول، وتصاوير المواكب، وتصاوير المخيمات الملكية، وفيما يلي الدراسة التحليلية لهذه المظاهر الحضارية.

المبحث الأول

رسوم شارات المُلك وعلامات السيادة

اعتني الملوك على مر التاريخ بمظهرهم الملكي كرمز لملكهم وعظمة حكمهم، وكنوع من أنواع التمييز لهم، وللتفريق بينهم وبين غيرهم من ملوك زمانهم، فضلاً عن وزرائهم وجنودهم والعامة من شعب مملكتهم.

ولا تختلف دولة المغول -والسلطان أكبر في مقدمة سلاطينها- عن غيرها من الممالك السابقة عليها والمعاصرة لها، حيث كان لهم شارات مميزة ينظمها قواعد صارمة ودقيقة، لتعكس مدى عظمتهم وغناهم ومدى قوتهم وسطوتهم وقدرتهم.

ويتفرع عن شارات المُلك علامات أُخرى يمكن أن نسميها علامات السيادة [١]، وهي التي تمنح من السلطان إلى من يوليهم المناصب المختلفة في حكومته عند التولية مباشرة، حيث كان لكل منصب، وكان لكل منصب من المناصب الكبيرة علامات خاصة تسترد عند ترك المنصب أو عند العزل أو تُغير بأعلى منها عند تولي منصب جديد، وتختلف عن شارات السلطان الخاصة في الهيئة والشكل حتى وإن كانت تؤدي نفس الوظيفة حيث إن شارات الملك تكون قاصرة عليه فقط، باستثناء بعض الشارات المشتركة.

وتتمثل الشارات والعلامات في مجموعة من الأدوات والأعلام والرايات والأسلحة وأمور أخري تتبع السلطان ونوابه حيثما حلوا وارتحلوا [٢]، في القصور والدور، والمخيمات والمعسكرات في الرحلات والمواكب، في السلم والحرب، وفيما يلي بيان ذلك.

أولًا: حصر نماذج الدراسة:

اشتملت معظم تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه على رسوم لشارات الملك وعلامات السيادة وردت في سياق أحداث مختلفة مرتبطة بالسلطان أكبر أو نوابه، وفى أماكن وأحوال مختلفة ومتنوعة، في الدور والقصور (انظر لوحة: ١١)، وفي المعسكرات والمخيمات (انظر لوحات: ٩٣، ٩٤)، وفي الرحلات والمواكب (انظر لوحتي: ١٧،٤)، وفي التسلية والترفيه (انظر لوحات: ٢٣،

---

[١] شبيهة برنوك الأمراء والسلاطين في مصر والشام، ومثيلاها.

[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 50, Footnote (5).

٢٤، ٢٥)، وفي السلم والحرب وغيرها (انظر لوحات:٢٦، ٢٩). الأمر الذي يكشف مدى المكانة الكبيرة والأهمية البالغة التي احتلتها هذه الشارات والعلامات في مظاهر نظم الحكم والإدارة في الدولة المغولية بالهند.

ثانيًا: المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة بين التصاوير التي بها رسوم لشارات الملك وعلامات السيادة وبين المصادر المكتوبة المعاصرة أن العلاقة بينهم علاقة توثيقية تكاملية، حيث تمدنا التصاوير بنماذج مختلفة تمثل نماذج لشارات الملك وعلامات السيادة في سياقات وأحوال وأوضاع مختلفة كما تقدم بيانه، بينما تقدم لنا المصادر معلومات تفصيلية مباشرة وغزيرة على المستوى الوصفي والسردي تشكل صورة كاملة تفصيلية عن أسماء الشارات الملكية ووظائفها وغير ذلك مما يتعلق بها.

ثالثًا: الدراسة التفصيلية:

تتنوع الشارات والعلامات إلى أدوات ورايات وأعلام وأسلحة وأدوات موسيقية، ومنها ما يستخدمه الملك فقط ومنها ما يشترك معه فيه من يلونه من القادة وكبار الموظفين والولاة.

أ- رسوم الشارات الملكية الخاصة:

وهي الشارات التي يختص بها السلطان دون غيره من القادة والولاة، وهي على النحو التالي:

١) **أُورنج** [١] **أو العرش:** ويصنع على أشكال متعددة، بعضها مرصع بالأحجار الثمينة وبعضها مرصع بالذهب أو الفضة [٢]. ولقد أمدتنا اللوحات بأشكال مختلفة للعرش الذي استعمله أكبر تؤكد كلام أبي الفضل.
وقد ورد في التصاوير كلها رسوم للعرش ما بين كراسي وأرائك (انظر أشكال من ٢ إلى ٣١)، ومنها ما كان في القصور (انظر لوحات: ٧، ١١، ٢٩)، ومنها ما كان في الخيام (انظر مثلاً لوحات: ٥٠، ٨٢، ٩٣، ١٢٣، ١٢٥)، ومنها ما كان في الجلسات الخاصة بالحريم والسمر (انظر لوحات: ١٨، ١٨٢)، الكراسي (انظر مثلاً لوحات: ٢، ٧، ١١، ٥٣، ٥٨، ٨٥، ٩٣).

٢) **جتر "The chatr"** (انظر الشكل ٣٢، ٣٣)**:** وهي شمسية مرصعة بالجواهر الثمينة التي لا يقل عددها عن سبع جواهر [٣]. وقد ظهرت في لوحتين هما: (٦٩، ٧٠) وكلتاهما تصوران أحداثًا خارج القصر.

٣) **سايبان "The Saiban"** (انظر الشكل: ٣٤، ٣٥)**:** وهي عبارة عن مظلة بيضاوية الشكل، لها ذراع أو مقبض طوله حوالي (٩٠سم) تحمل من خلاله، وهي مطعمة أيضاً بالأحجار الكريمة وتسمى أيضاً **أفتابجير "Aftabgir"**. وقد ظهرت رسومها في كثير من التصاوير (انظر مثلاً لوحات: ١٧، ٢٣، ٣٥، ٤١، ٥٥، ١٢٣، ٢٣٠، ٢٣٣٩). وأغلب التصاوير التي ارتبطت بها وظهرت في سياقها كانت تصور أحداثاً خارج القصر الملكي.

---

[١] راعيت الرسم الوارد في كتابة أسماء شارات الملك وعلامات السيادة كما وردت في النص الفارسي المحقق، **انظر:**
- علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، جـ ١، ص ٤٥ – ٤٧.

[2] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 50.

[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 50.

٤) **كوكبه "The Kaukabah":** يعلق عدد منها أمام قاعة الاجتماعات [1] . ولم يرد لها شكل في كل تصاوير أكبر نامه، غير أن سير سيد أحمد خان أول من حقق أكبر نامه في نصه الفارسي قد رسم عدداً من الأشكال لتوضيح شارات الملك وغيرها من محتويات الكتاب، وقد رسم هذه الشارة (انظر الشكل ٣٦)، ويظهر منه أنها عصى رفيعة قد تكون بنفس طول مظلة "سايبان" وينتهي طرفها العلوي بالالتواء على نفسه ليأخذ شكل دائرة، ويعلق في هذه الدائرة قرص دائري، ولعل هذا القرص هو سبب تسميتها بالكوكبة. بالقياس على هذا الشكل عثرت على رسم قريب منه (انظر أشكال ٣٧، ٣٨) لكنه يختلف عنه في أن الطرف الذي يتصل به القرص يأخذ شكل رأس ثعبان تقريباً، بل إن القرص نفسه المعلق بهذا الرأس ربما يكون كرة معدنية وليس قرصاً كما في الشكل الذي رسمه "سير سيد أحمد" ومن ثم لا يمكنني الجزم بأنه هو شارة كوكبة.

هذه كانت الشارات الملكية التي لا يستخدمها أحد إلا السلطان أكبر، ولهذا لم ترد أيٌّ منها في التصاوير التي صورت مجالس نواب الملك أو غيرها من التصاوير التي تصور أحداثاً من صنعهم، وفي الوقت نفسه لم يظهر أكبر في تصويرة إلا وظهرت معه هذه الشارات أو بعضها، إضافة بالطبع للشارات الأخرى العامة التي سيأتي ذكرها.

ومن الجدير بالذكر أنه على الرغم من ان هذه الشارات كانت خاصة بالملك ولا يستخدمها سواه؛ إلا أنه كان يقوم أحياناً بإرسال راياته فقط إلى جيشه المنخرط في حروب ضروس بغرض تحميسهم ورفع معنوياتهم [2]، وقد يكون لإضعاف معنويات الأعداء عند رؤيتهم لها، خاصة مع علمهم بأن قوات السلطان وجيشه الخاص يكون أكثر قوة وأعلى تجهيزاً، حيث إن القور خانه الملكية (ترسانة السلاح) هي من بين شارات الملك أيضاً كما سيأتي.

ب- رسوم الشارات العامة:

١) **علم "The Alam"** (انظر الأشكال ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤)**:** هو راية قماشية، وعند خروج السلطان للرحلة وفى صحبته القورخانه فإنه يأخذ معه على الأقل خمسة أعلام تلف في أكياس قماش قرمزية اللون. وتنشر في أيام الأعياد والمهرجانات (انظر اللوحات: ٦٣، ١٠٣)، وفى المعارك التي يشارك فيها الملك بنفسه [3] (انظر اللوحات:٥٥، ٦٥، ٦٧، ١٩٢)، ويظهر أنه كان ذو حجم كبير ملفت للنظر.

ولقد كان هذا العلم يمنح من الملك لبعض كبار رجال الدولة ممن حققوا إنجازات كبيرة أو من قلدهم مناصب أو من كلفهم بقيادة الجيوش، وذلك على سبيل المكافأة والتشجيع [4]. ولقد وثقت التصاوير ذلك (انظر لوحات ١٩٦،١٩٨) حيث تصوران أحداثاً قام بها الخان خانان، وفيها رايات مثل التي وردت في تصاوير السلطان أكبر.

٢) **جتر توق "The chatrtog"** (انظر الأشكال ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠)**:** هو نوع من الرايات ولكنه أصغر من العلم في الحجم، ويزين بذيل حيوان الياك التبتي (هو نوع من الثيران الجبلية).

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 50.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨١٧.

[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 50.

[4] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٩٧٢،٩٧٨.

٣) **تُمن توق "The Tumantoq"** (انظر الشكل ٥١، ٥٢، ٥٣)**:** هو راية مثل "جتر توق" لكنه أطول. وكلٌ منهما علامة شارة لمرتبة الشرف العليا التي لا تمنح إلا لكبار القادة والنبلاء، وقد يختص "تُمن تُوق" بقادة منصب العشرة آلاف.[١]
٤) **جهنده "The Jhanada"** (انظر الشكل ٥٤، ٥٥)**:** هو علم هندي، ويتوسطه وجه أسد أو أسد داخل دائرة تمثل الشمس[٢]. وقد وردت رسمتها في لوحات (١٨٥، ١٨٦) حيث ظهر في معركة يخوضها أكبر.

وكانت القورخانه تحتوي بشكل أساسي على علم وراية من كل نوع من هذه الأنواع المذكورة.[٣] ولهذا نجد كثيرًا من التصاوير التي تصور السلطان أكبر، مشتملة على كل هذه الرايات والشارات أو بعضها.

يأتي تاليًا بعد الشارات الملكية الخاصة والعامة نوع ثالث من الشارات هو الشارات الموسيقية المسمى بـ **(نقار خانه).**

ج- رسوم النقار خانه "The Naqqarah Khanah":

وتكمن خاصية الشارات الملكية فيها في جانبين، **أولهما:** أنواع الآلات الموسيقية، **وثانيهما:** النظام الموضوع لها على مدار اليوم.

- **أما أنواع الآلات الموسيقية، فهي على النحو التالي:**

١) **كَورجَه "The Kawargah":** تكون معروفة عادة باسم **دمامه** (**Damamah**)، (انظر شكل ٥٦) وتؤخذ منها ما يقرب من (١٨) زوج، وتصدر صوتاً عميقا، وهي نوع من الطبول كبيرة الحجم[٤].
٢) **نقَّاره "The Naqqarah":** هي نوع من الطبل صغير الحجم (انظر شكل ٥٧)، ويوجد منها تقريبًا عشرون زوجاً.
٣) **دُهُل "The Duhul":** ويستخدم منها أربعة.
٤) **كَرنَا "The Karana":** هي أبواق تصنع من الذهب والفضة والنحاس، ولا يستخدم منها أبدًا أكثر من أربعة، وتأتي بأشكال متنوعة.
٥) **سُرنا "The Surna":** هي نوع من الناي منه الفارسي (انظر شكل٥٨، ٥٩، ٦٠)، ومنه الهندي (انظر شكل ٦١)، ويستخدم منها تسعة يُعْزَفُ عليها معًا في الوقت نفسه.
٦) **نفير "The Nafir":** هي نوع من الأبواق منه الفارسي والهندي والأوروبي، ويعزف اثنان منها في الوقت نفسه. (انظر شكل٦٢)
٧) **سِنج "The Sing":** (انظر شكل ٦٣) هو بوق على هيئة قرن بقرة، يعزف منه اثنان في الوقت نفسه.
٨) **سَنج "The Sang":** (٦٤) هي صاجات نحاسية، يعزف منها ثلاثة في الوقت نفسه [١].

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 50.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, List of plats, p. xxii, Plate. ix, no. 1.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 50.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, List of plats, p. xxii, Plate. ix, no. 1.

ولقد ظهرت هذه الفرقة الموسيقية الملكية بآلاتها المختلفة في تصاوير متعددة من أكبر نامه، وفي سياقات وأماكن مختلفة، مثل المجالس الملكية (انظر لوحة ٦)، وفي الاحتفالات المتنوعة (انظر لوحات ٦، ٨٥، ٨٧، ١٢٤، ١٧٣، ١٨٨)، وأمكن من خلالها توثيق أشكال عدد من هذه الآلات الموسيقية.

- **أما تنظيم عملها على مدار اليوم:**

يأتي بعد ذلك الجانب الثاني من كون النقَّار خانه من شارات الملك وعلامات السيادة، وهو النظام الموضوع لضبط آلية عمل ومهام الفرقة الموسيقية الملكية في البلاط الملكي على مدار اليوم.

كان نظام الأداء اليومي للفرقة من قبل أن تعزف لحناً قبل حلول الليل بحوالي ساعة ونصف، ومثل ذلك قبل الفجر. إلا أنه في عصر السلطان أكبر وضع لها نظام مختلف وأكثر انشغالاً لها، وذلك على مدار اليوم، حيث تعزف لحنها في أول الليل، ثم ثانياً في الفجر، ثم تعزف الفرقة بآلة **السورنا** قبل الشروق لحوالي (٢٤) دقيقة لإيقاظ النائمين، وتعزف مثلها بعد الشروق. [٢]

وبعد الانتهاء من ذلك بقليل يعزفون مقدمة موسيقية قصيرة بآلة الكوكه، عندئذ يستخدمون آلات كرنا ونفين وبقية الآلات دون استخدام النقاره. يتوقفون بعدها لفترة قصيرة ثم يستخدمون آلة ألسورنا مرة أخرى. ويتم تحديد تنظيم الأوقات السابقة باستخدام آلة ألسورنا. بعدها بحوالي ساعة تعزف الفرقة كلها اللحن الملكي المميز. [٣]

بعدها تبدأ الفرقة بعزف سبع مقطوعات موسيقية محددة ومميزة بشكل متسلسل يتخلله التوقف بعض مرات للفصل بين المعزوفة. يلي ذلك إلقاء الشعراء للشعر والحضور بإلقاء الشعر وقراءة النثر، وتستمر هذه الفقرات لمدة ساعة تقريباً. ثم بعدها يعزف حاملو آلة ألسورنا لمدة ساعة، وكان السلطان نفسه يستطيع استخدام الآلات الموسيقية وبخاصة النقاره [٤].

ويوظف في هذه الإدارة رجال الأحادي يرأسهم بعض قادة المنصب دار وكانت لهم رواتب شهرية متنوعة ومختلفة بحسب رتبهم وأعمالهم [٥].

د- رسوم القور خانه (خزانة السلاح):

وهي مظهر من المظاهر الأساسية لشارات الملك ولا ينفصل عنها، وهي تعنى مخزن السلاح، ومن خلال وصف أبي الفضل لها يمكن القول إنها لا تقتصر على كونها مخزناً وإنما أيضاً مصنعاً للسلاح ومركز تطوير لوسائل وأدوات الحرب [٦]. ولهذا كانت تُعد مظهراً من مظاهر الملك لما تضفيه من مهابة وقوة على السلطان.

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 51.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 51.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 51.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 51.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 51.
[6] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 109.

ومن أجل ذلك صارت شارة من شارات الملك التي تتبع السلطان برفقة الرايات والشارات الأخرى حيثما حل وارتحل. [١]

فعند خروج السلطان للرحلة (لوحة: ٨٦) أو في أوقات العرض العام (انظر مثلاً لوحات: ١٠٣، ١٠٦، ١٨٠) أو عند الاستقبالات، يكلف أبناء كبار الأمراء وبعض كبار القواد وجنود الأحادي بحمل القورخانه في أيديهم وعلى أكتافهم، بحيث يحمل كل أربعة منهم أربع منانات أسهم وأربعة أقواس، وأربعة سيوف، وأربعة دروع، ويحمل آخرون الرماح والحراب، والفؤوس، والفؤوس المدببة، وعصي، وبنادق، وغيرها من أنواع الأسلحة في مخزن السلاح[٢]، انظر نماذج لأنواع الأسلحة في القورخانه (انظر مثلاً لوحات: ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨)، (انظر أيضاً أشكال).

وذلك كله من أجل إظهار قوة السلطان وعظمته خلال ترحاله في مملكته أو عند حضوره العروض العامة أو عند استقباله للسفارات والوفود.

ولقد كان حملة القورخانه يحضرون البلاط ويقفون عن يسار العرش في مقابل الحضور الآخرين الواقفين أمامهم في الناحية الأخرى عن يمين العرش، ويكونون على استعداد تام لأي أمر يوجه إليهم[٣]. (انظر مثلاً لوحات: ٢، ٨٥، ٩٣، ١٠٨، ١٣٥، ٢٠٦).

وكانت تحمل الأسلحة من القورخانه فوق ظهور الجمال والبغال لكي تكون على أهبة الاستعداد لأي رحلة، وكانت الجمال ذات السنامين هي المخصصة من بين أنواع الجمال الأخرى. للقور خانة، وتتكون القافلة من عدة "قطارات" وهي اسم لكل خمسة جمال أو فيلة أو بغال ربطوا معاً كوحدة واحدة.[٤]

وعند خروج السلطان لأي رحلة يتبعه أفراد القورخانه وقافلتها، باستثناء بعضهم يكونوا قريبين جداً من السلطان بينما يسير الباقي من الخلف (انظر لوحات: ٤، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٥، ٦٣)، ويتكون الموكب السلطاني إضافة للقور خانه من الفيلة الملكية الضخمة بكامل أرديتها وزينتها، والجمال الملكية الخاصة محمولاً عليها النقار خانة (انظر لوحة: ١٤٨)، والأعلام، وشارات وعلامات الملك الأخرى يحملها حملة الشارات الملكية، وفي مواكب الصيد ينضم إلى ما سبق العدائين السريعين وعدد قليل من الحمالين. [٥] (انظر لوحات:٢٥، ٧٧، ١١١، ١١٢، ١٧١).

بناءً على ما تقدم يتضح أن الشارات السلطانية الخاصة، وتلك الأخرى العامة، والنقار خانه، كلها تمثل وحدة واحدة في الحل والترحال وفي كل حال.

وقد وُثِقَت مرافقة هذه الشارات لأكبر في كل التصاوير التي ظهر فيها في القصور والدور، والمخيمات والمعسكرات، وميادين المعارك وحصار القلاع، وفي الصيد، وفي زيارة الأضرحة.

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 50, Footnote (4).
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 110.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 110.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 110.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 110.

لكن يبدوا أنه في بعض الأحيان لم تكن ترافقه شارات الملك (انظر لوحة: ١٣٢)، حيث كان يتواضع لأمه. أو تكون مقصورة على أنواع دون أخري، كما في الجلسات الخاصة مع الحريم (انظر لوحة: ١٨)، أم جلسات الشرب والسمر (انظر لوحة: ١٨٢) ويلاحظ فيها أن حملة الشارات نساء.

ويظهر من التصاوير نوع من شارات الملك لم يذكره أبو الفضل، وهو المذبة وحاملها الذي يقف خلف العرش دائماً عن اليمين أو اليسار ولا تفارق أكبر أبداً حتى في جلسات السمر (انظر لوحة: ١٨٢)، وفي جلسات الحريم (انظر لوحة: ١٨) حيث تحملها خادمة، باستثناء لوحة (١٣٢)، التي تقدم التنبيه عليها.

ويبدو أنها ليست من شارات الملك الخاصة، حيث إنها ظهرت ملازمة لكل قادة أكبر الذين ظهروا في تصاوير مستقلة بهم (انظر لوحات: ٣٤، ٥٢، ٥٤، ٩٨، ١٢٨، ١٩٩)، ويظهر منها أن مذبة النواب تختلف عن مذبة السلطان في التصميم (انظر شكل) أي أن هذا التصميم كان مقصوراً على السلطان، ويبدو أن وظيفة هذه المذبة أياً كان تصميمها كانت مشاعاً لكل أحد، إذ يوحى تصميمها بأنها كانت تستخدم في ذب الحشرات والتهوية.

وبناءً على ما تقدم يمكن الجزم بأن شارات الملك وعلامات السيادة كانت مرتبطة بالسلطنة والولاية ونزعها زوال لكليهما وخسارتهم في معركة أو حرب مهانة عظيمة لصاحبها وغنيمة عظيمة لمن ينجح في انتزاعها. كما جرى مع بيرم خان بعد أن عزله أكبر منح علامات سيادته المتمثلة في طبلته وعلمه إلى من ولاه مكانه. [١]

وكذلك كانت علامات السيادة التي يمنحها السلطان عند تقليد المناصب ومنح المكافآت مثل الطبل والراية[٢]. حيث لم يكن يحق لأحد ضرب الطبل باستثناء رتب معينة منها رتبة منصب (٤٠٠٠)[٣]، ومثل ذلك لبعض الشارات، وقد ظهرت بعض علامات السيادة الخاصة بالولاة والقادة في التصاوير التي صورت أحداثاً قاموا بها سواء في السلم أم الحرب. (انظر مثلاً لوحات: ١٠، ١٢، ٢٧، ٣٤، ٣٧، ٥٨، ١٠١، ٢٠١، ٢٣٠).

ونظراً لهذه الأهمية البالغة والمكانة الكبيرة التي مثلتها الشارات، فقد مثلت رسوم الشارات المختلفة والمتنوعة - سواء الملكية الخاصة أو الملكية العامة – عناصر أساسية في كل التصاوير تقريباً، وفي أغلب التصاوير كانت تمثل عناصر اقتضاها النص المصور ولم تكن من بين العناصر التي اشتمل عليها، وهذا تأكيد جديد وإثبات إضافي على دور التصاوير في دراسة مظاهر نظم الحكم والإدارة وفهمها وتوثيقها، والتي يأتي تناولها في العناصر التالية، وكان هذا كله سببًا في البدء بها قبل الحديث عن مظاهر نظم الحكم والإدارة الأخرى التي ظهرت في التصاوير.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، ج ٢، ٦٧٤.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، ج ٢، ٦٧٤.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، ج ٣، ٦٩٦.

المبحث الثاني

تصاوير مجالس السلطان ونوابه

أولاً: تصاوير الهيئة العامة لمجالس السلطان ونوابه:

أ- حصر نماذج الدراسة:

كشفت الدراسة الوصفية عن عدد (٧٠) تصويرة ظهرت فيها مجالس السلطان ونوابه؛ ولوحظ أنها قد ظهرت في سياق أحداث مختلفة وفي أماكن مختلفة وفي أماكن متنوعة، فبالنسبة للأماكن؛ فقد تنوعت ما بين القصور والدور والمعسكرات وخلال الرحلات والمواكب، أما بالنسبة للسياق؛ فقد تنوعت بحسب الحدث الذي تصوره التصويرة، وعلى أساسه أمكن تحديد الموضوعات التي تتصل بمجالس السلطان ونوابه ويمكن دراستها من خلال التصاوير.

أما مجالس السلطان؛ فقد ظهرت في سياق تصاوير تصور الأحداث التالية: (الاستقبالات - العقوبات - أحداث الخضوع والاستسلام وطلب العفو - استضافة السلطان - جلسات الترفيه - النقاشات الدينية - الاحتفالات - الحرب والحصار - الرحلات المواكب).

أما مجالس نواب السلطان:_فقد ظهرت في سياق تصاوير تصور الأحداث التالية: (المفاوضات - الاستسلام والخضوع - الاستقبالات - الحروب - الاحتفالات).

ولا تدخل كل هذه الجوانب في إطار مظاهر نُظم الحكم والإدارة، إلا أنه يمكن التطرق إليها هنا فيما يتعلق فقط بالهيئة العامة والمراسم الثابتة لمجالس السلطان ونوابه سواء خلال الأحداث الداخلة في نُظم الحكم والإدارة أم غيرها، إذ إن المراسم العامة والهيئة الإجمالية للمجلس السلطاني ونوابه من ثوابت نُظم الحكم والإدارة حيث إنها تُعد من شارات المُلك وعلامات السيادة.

ب- المقارنة الإجمالية:

وتُظهر المقارنة بين التصاوير والمصادر المكتوبة أن العلاقة بينهما علاقة "جديدة وتكميلية"، حيث إن المصادر المكتوبة تقدم لنا معلومات عن مراسم عقد المجالس الملكية، ومواعيد عقدها، ومن يحضرها والأعمال التي تتم فيها؛ بينما تقدم التصاوير معلومات عن الشكل العام للبلاط بعد اجتماعه. وهيئة جلوس السلطان ومكان جلوسه، وطريقة ومكان وقوف حملة شارات الملك وعلامات السيادة؛ فضلاً عن هيئة وترتيب وقوف الحضور حول العرش أو مكان جلوس السلطان، إضافة لبعض الحيوانات التي قد تكون موجودة في البلاط لغرض ما.

ج- الدراسة التفصيلية:

يمثل مجلس السلطان عندما يعقد مقراً للحكم واتخاذ القرارات باعتباره رئيسًا للحكومة والمسئول عن تصريف شئون البلاد، ولقد كان أكبر يهتم اهتماما بالغاً بإدارة الدولة بنفسه ومباشرة تصريف أمورها ومتابعة كل صغيرة وكبيرة. [١]

١) تصاوير أنواع المجالس الملكية:

وكان للسلطان على مدار اليوم نوعان من المجالس؛ الأول: المجلس العام؛ وكان يعقد في الصباح الباكر بعد انتهاء أكبر من تأملاته الصباحية، حيث كان يطل من نافذة جناحه الملكية على الساحة المجاورة لها، لتشاهده الحشود المنتظرة له، ويكون الحضور في هذا المجلس مفتوحاً لكل راغب في الحضور من جميع أطياف الشعب، كالتجار والصناع وغيرهم، إضافة لصغار الموظفين والجند في الحكومة والجيش. ويباشر أكبر في هذا المجلس تلقي الشكاوى والطلبات والالتماسات ومنح العطايا وإغداق النعيم عليهم وتحقيق مطالبهم. وكان الهنود يُطلقون على هذا النوع من المجالس بلغتهم "دارسان" "Darsan" أي التجلي والظهور. وتسميته الرسمية عند المغول هي "ديواني عامي"، ولم يكن حملة شارات الملك خلف السلطان خلال هذه الجلسة. [٢]

وقد وثقت اللوحة رقم (٧١) هذا النوع من المجالس، وبالنظر إلى الحدث الذي تصوره وهو إعدام بعض المتمردين؛ فإنه قد يمكننا الاستنتاج أن هذه المجالس كانت وسيلة لإيصال رسائل إلى عامة الشعب عن قوة الدولة وسطوتها، فضلاً عن كونه وسيلة للتواصل مع عامة الشعب بشكل مباشر.

ولقد كان السلطان أكبر حريصاً على هذا المجلس حتى في مرض موته [٣]، وذلك لأهميته البالغة في إيصال رسالة واضحة لعامة الشعب عن قوة الملك وحضوره لما له من أثر إيجابي على استقرار الدولة، وتماسكها.

أما النوع الثاني من مجالس السلطان فهو المجالس الخاصة أو "ديواني خاص"، والتي غالباً ما تُعقد خلال ساعات النهار الأولي أو في الليل، ومكانها في قاعة العرش –أي البلاط- حيث يخرج السلطان للجلوس (انظر لوحة: ١٠٨)، أو ربما أطل على الحضور من خلال نافذة تفتح على قاعة العرش، ويكون الحضور فيها قاصراً على رجال الحكومة وموظفي البلاط والحاشية، وأصحاب المهام من أبناء الأسرة الحاكمة، ويباشر أكبر في هذه المجالس إدارة شئون مملكته ؛ حيث يتلقى التقارير، ويناقش مستشاريه ، ويتخذ القرارات [٤]، وإن غلب تصاوير مجالس البلاط الملكي في القصور أو خارجها كانت تصور أحداثاً تدور في مجالس الديوان الخاص مثل تصاوير استقبال رجال الحكومة (انظر لوحات:١١، ٤٩، ٥٠)؛ أو استقبال السفارات (انظر لوحات: ٢٩، ٣٠، ١١٥)، أو ترقية القادة والخلع عليهم (انظر لوحات: ١٨، ١٢١)، وغيرها.

ونظراً لكثرة تنقل أكبر في أنحاء مملكته لتفقد أحوالها فإن هذه المجالس كانت تنعقد في كل مكان يحل فيه أكبر؛ داخل القصور والقلاع (انظر لوحات: ١١، ٨٥، ١١٩)، أو في المعسكرات

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 157.

[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 156 – 157.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، ج ٣، ص ٩٠٨.

[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 157.

والمخيمات (انظر لوحات: ٢، ١٢٣، ٢٢٩)، أو حتى خلال الرحلات والمواكب النهرية (انظر لوحات: ٢٤، ١٨٩، ٢٢٣)، حيث كان يصحب معه بلاطه وحاشيته خلال هذه الرحلات.

ولا تقتصر المجالس الملكية على النوعين السابقين، إذ إنه توجد تصاوير تظهر فيها المجالس الملكية في سياق أحداث تختلف عن السياق الذي ظهر فيه التصاوير التي تتصل بشكل مباشر بالنوعين السابقين من المجالس؛ مثل تصاوير الاحتفالات المختلفة كالزواج والاحتفال بالمواليد الجديدة أو احتفالات التتويج أو احتفالات الختان، فإما أن هذا النوع من الأحداث كان يعقد له مجالس استثنائية خاصة أو أنه بكل بساطة كان يتخلل المجالس السابقة، كما أنه كان يتم في قاعة الديوان العام بعد الانتهاء من مجلس الديوان الخاص.

والذي يهم هنا هو أن المراسم العامة وهيئة البلاط التي ظهرت في التصاوير ليس بها أي اختلاف جوهري مهما تنوع السياق الذي ظهرت فيه، وإنما تكمل بعضها بعضاً.

٢) **مراسم عقد مجالس البلاط:**

تبدأ المراسم بضرب طبلة ضخمة، يبدأ الناس على إثر سماع صوتها بالتجمع في مكان عقد المجلس قصراً كان أم مخيماً، فيحضر أبناء السلطان وأحفاده وكل من يجب عليه حضور المجلس أو يرغب في ذلك إذا كان المجلس عاماً [1]، ويقفون في المجلس الملكي وفق درجاتهم ومراتبهم، ثم يدخل السلطان بعدها للجلوس على العرش (انظر مثلاً لوحات: ١١، ٢٢، ٢٩)، بعدها يحيه الحضور كلهم بتأدية التحية الملكية المعروفة باسم "الكورنيش" "Kornish"، ويستمرون بعدها وقوفاً في أماكنهم واضعاً كل منهم ذراعيه وكفيه فوق بعضهما [2] (انظر مثلاً لوحات: ٧، ٢٩، ٣٠، ٨٢)، وفي يظهر أنهم أحياناً يقفون حافيي الأقدام.

والتحية الملكية المسماة بالكورنيش من ابتداع السلطان أكبر في عهد أبيه همايون، وتؤدى بأن يضع المؤدي كف يده اليمني على جبهته ثم يحني رأسه أمام السلطان (انظر لوحة: ١٠٩) وهي تعبر عن التواضع وأنه يهدي رأسه وفكره للملك وأنه مطلق الطاعة وعلى استعداد لأي خدمة يكلف بها.

وتوجد هناك تحية أخري تسمي التسليم تختلف عن الكورنيش، وتؤدي بأن يضع المؤدي ظهر كفه الأيمن على الأرض ثم يرفعها ببطء ليضع باطن الكف فوق جبهته (انظر لوحة: ٢١٥)، وهي تعني أنه مستعد أن يهب نفسه للسلطان.[3] ويبدو أن التسليم كان له طريقة أخرى حيث إنه بعد ابتداع أكبر لتحية الكورنيش قرر همايون اعتمادها كطريقة للتسليم والتحية.

والفرق بين التحية والتسليم لا يتوقف فقط عند الطريقة؛ إذ إن الكورنيش تكون تحية للملك عند حضوره للمجلس الملكي كما تقدم، بينما التسليم يكون في أحوال مختلفة حيث يؤدى عند الدخول إلى المجلس والسلطان موجود بالفعل، وعند تلقى ترقية أو إقطاعية أو ثوب شرف (الخلعة)، أو هدية ملكية كفيل أو حصان، ويؤديها الشخص ثلاث مرات متتالية في الأحوال السابقة إلا في حالة تلقيه هدية أو تلقيه رتبه فيؤديها مرة واحدة فقد.

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 157.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 160.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 158.

ومن التحايا الملكية أيضاً "السجود" وقد ظهرت هذه التحية بعد ابتداع السلطان "لمذهب إلهي" وكانت من بين الأمور التي أثارت الجدل كغيرها من مظاهر هذا المذهب؛ حيث اعتبرها عامة الناس أنها من مظاهر الشرك بالله وعبادة البشر، وكانت دليلاً يعتمد عليه مناوئي مذهب إلهي داخل الحكم وخارجه، ولهذا فقد اضطر أكبر مع الوقت لمنع تأديتها له على الملأ وفي المجالس العامة، وحصر تأديتها على المجالس الخاصة جداً لمن رغب وأراد دون إجبار.[1]

ولعلها كانت وسيلة للتملق والتقرب يتخذها كل مطمع وغاية بغض النظر عن إيمانه بمذهب إلهي أو لا، ولقد سجلت لنا بعض التصاوير أداء هذه التحية (انظر لوحة: ١٥٨) والتي تصور قيام آصف خان بسجود التحية، وأيضاً (انظر لوحة: ١٦١) والتي تصور أحد الجنود يؤدي سجود التحية الملكية للسلطان وهما نموذجان لاثنين من المقربين منه اللذين يؤدونها، إضافة لذلك (لوحة: ١٧٦) التي تصور أحد أُمراء الكجرات يسجد إعلاناً للطاعة والولاء.

٣) تصاوير هيئة المجالس الملكية:

ينضم إلى المراسم السابقة المراسم التي تنظم هيئة المجلس الملكي وشكله العام بما يتناسب مع كونه مجلساً للحكم وعلامة نظام ورمزاً للمُلك والسيادة، والتي تشمل أماكن وقوف الحضور وترتيب وقوفهم.

أما أماكن الوقوف فكانت علي يمين العرش ويساره بينما يبقى أمام العرش فارغاً خالياً من كل أحد، وتكون هناك مسافة معينة ومقررة تفصل بين العرش والحضور الواقفين حوله،[2] ولقد عكست كل تصاوير المجالس الملكية هذه الهيئة بشكل تقريبي، (انظر لوحات: ٢، ٧، ١١، ٢٢، ٢٩، ٣٠، ٥٠) حيث إنها قد أظهرت بعض حملة شارات الملك خلف العرش، وهو على عكس الواقع حيث إن الواقع أنه قد يقف اثنين أو واحد من حملة المذبة فقط خلف العرش، بينما يقف بقية حملة الشارات على أحد جانبي العرش[3]. وقد رسم سير سيد أحمد خان – "الهندي المحقق الأول لكتاب "آئين أكبرى" – شكلاً توضيحياً يوضح الهيئة العامة للعرش وأداء التحايا الملكية المختلفة (انظر شكل ٦٥).

هذا... وبالنسبة لترتيب الحضور؛ فيقف كل الحضور وفق ترتيب معين يراعى فيه درجتهم ورتبتهم الاجتماعية والوظيفية، فيقف على الجانب الأيسر من العرش حملة شارات الملك والتي تشمل حملة القورخانه [4] وشارات الملك [5].

أما عن يمين الملك فيقف أو يجلس أبناؤهُ الأُمراء يليهم أقرب المقربين منه ثم يليهم القادة الكبار في الحكومة والجيش، ثم يليهم كبار الموظفين ثم آخراً يقف خلفهم بقية الحضور.

وكان مكان وقوف كل فئة خلف الأُخرى له بعد محدد معين عن العرش وليس بشكل عشوائي فولى العهد الأمير الأكبر سليم على مسافة من (٩٠سم) إلى (٣,٦٠م)، (انظر لوحات: ١٠٨، ٢٠٤،

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 159.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 160.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 160, Footnote (3,4).
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 110.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 160, Footnote (4).

٢٠٦، ٢١٥)، وفى حالة الجلوس تكون من (١,٨م) إلى (٧,٣٠م). أما الأمير الأوسط مراد فيقف على مسافة من (١,٤م) إلى (٥,٥م) وفى حالة الجلوس تكون من (٢,٧٤م) إلى (١٠,٩م). وبالنسبة للأمير الصغير فيكون وقوفه وجلوسه على مسافة قريبة من الأمير الأوسط، وإن كانوا في بعض الأحيان يقف على نفس المسافة (انظر لوحات: ٢١٣،١١٩). وفي أغلب الأحيان يسمح السلطان بوقوف الأمير الثالث الصغير بجواره عطفاً منه ومودة [١].

أما بقية الحضور، فيقف النخبة المقربين على مسافة (١٣,٧٠ م)، ويجلسون على مسافة من (٤,٥م) إلى (١٨م)، ويقف بعدهم كبار قادة الحكومة والجيش على مسافة (٣م)، ثم يليهم كبار الموظفين واقفين على مسافة من العرش من (٩م) إلى (١١م) تقريباً. أما غيرهم من صغار الموظفين وبقية الحضور على الطرف خلف هذا التجمع. [٢]

ويظهر من خلال تصاوير مجالس السلطان كلها أن هذه الهيئة وهذا الترتيب كان قانوناً ينفذ في كل مجالس السلطان أكبر سواء في القصور والدور أم في المخيمات والمعسكرات، (انظر مثلاً لوحات: ٢، ٧، ١١، ٢٢، ٢٩، ٣٠، ٥٠).

بل إن هذه الهيئة كانت تلتزم حتى في المجالس الملكية الشخصية في قطاع الحريم، وترجح ذلك التصويرة رقم (١٨)، وكانت تطبق كذلك حتى في جلسات السمر والشراب كما تصوره اللوحة المزدوجة بتصويرتيها رقمي (١٨١، ١٨٢)، وكانت في المواكب النهرية كما في لوحة (٨٩) التي تصور جانبًا من حملة أكبر علي المقاطعات الشرقية، وإن كانت لم تظهر نفس الهيئة التي ظهرت في كل التصاوير.

ولا يفوتني هنا الإشارة إلى أنه كان من بين الحضور في المجالس الملكية الخاصة؛ المجالدون المهرة – أي المتقاتلون بالسيف – والمصارعون من الهند والبلدان المختلفة، وفي حالة استعداد تام للاستعراض وممارسة رياضتهم بإذن السلطان. ويوجد إضافة لهؤلاء المشعوذون والأذكياء والبهلوانات المضحكين في حالة تأهب لعرض براعتهم وخفة حركتهم. [٣]

ومما يلاحظ على هيئة البلاط أنه يوجد بعض الحيوانات وبعض الطيور؛ ولعل رسوم الطيور التي ظهرت قصد بها الصقر أو الباز اللذان كانا من الطيور الصيادة التي يقتنيها أكبر ويستخدمها في الصيد كما سيأتي في الفصل الثاني، ومن تصاوير البلاط التي ظهرت بها رسومهما (لوحات:٢، ١١، ٢٢، ٢٩، ٥٣، ٥٤، ٨٢، ١٠٨)، ويظهر من خلال التصاوير أنها مرسومة في الجانب الذي يكون فيه حملة القورخانه وشارات الملك؛ وإذا أضفنا الي ذلك كونها من مقتنيات أكبر فيمكننا أن نقسم رسومهم بأنها داخلة قي إطار مراسم البلاط على سبيل العرض لمقتنيات الملك الثمينة.

أما بالنسبة للحيوانات فقد ظهرت رسوم فهود (انظر لوحات: ١١، ٩٤، ١١٩، ١٣٩، ١٤٠ن ١٦٨، ٢٣٢)، في سياق أحداث مختلفة تجعل ظهور رسومها يمكن ألا يخرج عن كونه على سبيل عرض المقتنيات الثمينة (انظر لوحتا: ١١، ١١٩)، أو أنه مقدم كهدية للسلطان كما في (لوحة: ٩٤،

---

1 Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 160.
2 Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 160.
3 Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 157.

١٦٨)، وكذلك بالنسبة لرسمة الغزال التي ظهرت في سياق (لوحة: ٢٩) وكأنها عرض لمقتنيات السلطان الثمينة أمام السفراء.

وبالنسبة لرسوم الفيلة والأحصنة والجمال التي ظهرت في تصاوير البلاط المختلفة فإنها لا تخرج عن كونها عرضاً لمقتنيات السلطان (انظر لوحة: ١١)، أو هدايا مقدمة للبلاط (انظر لوحات: ٢١، ٢٢، ٣٠، ٤٩، ٥٠، ٥٣، ٩٤، ١٤٢، ١٤٣) وربما كانت على سبيل عطية يهديها الملك لقادته وولاته (انظر لوحة: ٢١٥).

أما الرسوم التي ظهرت في تصاوير المجالس لكنها خارج إطار حرم المجلس سواء كان في القصر أو المخيم فهي ربما تخص الحضور داخل المجلس.

٤) تصاوير مجالس نواب السلطان:

يتفرع عن مجالس السلطان مجالس نواب وقد أمكن حصر عدد (٨) تصاوير تصور مجالساً لنواب السلطان (انظر لوحات: ٣٤، ٥٢، ٥٤، ٨٥، ٩٨، ١٢٨، ١٣١، ١٩٩)، وأعنى بالنواب؛ كل القادة والولاة وغيرهم ممن كلفهم أكبر بقيادة الجيوش وتولي المناصب والولايات.

وقد أمكن من خلال سياق الأحداث التي تصورها هذه التصاوير تصنيف المجالس التي فيها إلى (استقبالات – مفاوضات – الحصار – الاستسلام والخضوع – الاحتفالات).

وبالمقارنة بين التصاوير والمصادر المكتوبة؛ نجد أن التصاوير تمدنا ببعض المعلومات عن الهيئة التقريبية لمجالس النواب من حيث مكان جلوس النائب ومكان وقوف الحضور حوله وترتيب وقوفهم، أما المصادر فلا تمدنا بأي معلومات مباشرة عن مجالس النواب، وإنما معلومات ثانوية في سياق حكاية أحداث الأعمال التي كلفهم بها أكبر، حيث إنهم لم يكونوا محوراً للأحداث وإنما كان أكبر.

إلا أنه يمكن تكوين صورة تقريبية عن هذه المجالس قياساً على الصورة التي تكونت عن المجالس الملكية، باعتبار أن بلاط السلطان وما يتصل به هو محط أنظار كل من يتبعه من الولاة والقادة مثلاً أعلى لهم، فضلاً عن كونهم ممثلين له وواجهة لحكمه فكان من الطبيعي أن تتحول مجالسهم ومقارهم وعلامات سيادتهم إلي مثال صغير وصورة تقريبية لمجالس السلطان، ويضاف إلى هذا القياس بعض المعلومات التي وردت في المصادر لتوثيق جوانب هذا القياس. وذلك على النحو التالي:

يُظهر لنا القياس اقتراب هيئة مجالس النواب من هيئة مجالس السلطان في كل شيء تقريباً ولكن بشكل أقل أبهة وعظمة، سواء من حيث مكان جلوس النائب ومكان وقوف الحضور حول مكانه، (انظر لوحة: ٣٤) التي تصور استسلام حاكم حصن أجمير للقائد المغولي، ويظهر فيها القائد جالساً على مصطبة خشبية، مفروشة وليس على كرسي عرش أو حكم، ومن حوله يقف الحضور عن يمينه ويساره، ويلاحظ أنه قد وقف على يساره حملة القورخانه وشارات السيادة، بينما وقف عن يمينه كبار قادة الجيش مصطفين في احترام وتقدير واضعاً كل منهم كفيه على بعضهما أمامه وفي الوقت نفسه تري المساحة أمام النائب خالية إلا من حاكم حصن أجمير الذي يقدمه أحد القادة

للاستسلام. وهذه الهيئة هي نفس هيئة المجالس الملكية بدون كرسي عرش أو شارات الملك الخاصة، وتؤكد اللوحات الأخرى وخاصة (لوحات: ٥٨، ١٩٩).

وبالنسبة لمراسم عقد مجالس النواب فيبدوا أنها أيضاً كانت قريبة مثيلتها في مجالس السلطان، حيث إنه كان من الثابت عند ترقية أكبر لأحد رجاله أو توليته ولاية أو مكافأته أن يقوم بمنحه طبلاً وعلماً،[١] وهي من بين علامات السيادة والولاية، والتي كانت تستخدم في أمور عدة من بينها عقد المجالس قياسا على مثيلاتها في مجالس السلطان.

وبناءً على ما سبق يمكن القول بأن عقد مجلس النائب يبدأ بضرب الطُبل ثم تجمع الناس ووقوفهم في مواضعهم وفق مراتبهم ودرجاتهم، وبعدها يحضر نائب السلطان حاكماً كان أو والياً.

أما التحية للنائب من الحضور فإنها كانت نفس التحايا والتسليم التي تقدم للملك باستثناء السجود، حيث كان الحضور في مجلسه يقدمون له تحية الكورنيش والتسليم بنفس الطريقة التي تقدم للسلطان، بناءً على القياس المتقدم.

أما بالنسبة لأنواع مجالس النواب فيبدوا أنها كانت مجالس خاصة، حيث إن كل التصاوير التي ظهرت فيها مجالس لهم كانت تصور أحداثاً في سياق مباشرتهم لمهامهم المكلفين بها. ويمكن أن نستثني من ذلك ولاة الأقاليم وأشباههم، حيث إنه من المنطقي جداً أن تكون لهم مجالس عامة مثل الذي يعقد أكبر للتواصل مع رعيته، فمن الطبيعي أن يحذو حذوه في إدارة رعايا الولايات التي يديرونها. وقد يؤكد ذلك معرفتنا أن السلطان كان يقدم النصائح الضرورية والمهمة لكل من يوليه ولاية أو منطقة بهدف إقامة العدل وحسن الإدارة ورعاية شئون الرعية.[٢] ومن ثم فإن تنوع مجالس النواب أمر ضروري منطقي لإدارة تنوع الأعمال التي يباشرونها ما بين عام وخاص.

بناءً على ما تقدم يمكن القول إن مجالس النواب كانت صورة مصغرة من مجالس السلطان، سواء في أنواعها أو مراسم عقدها أو هيئتها العامة المتمثلة في مكان جلوس النائب وطريقة ومكان وقوف وجلوس الحضور وترتيبهم.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٩٧٢.

[٢] علامي: **أكبر نامة**، جـ ٣، ص ٣١١.

ثانيًا: تصاوير ورسوم الاستقبالات:

تُعد الاستقبالات من مظاهر نُظم الحكم والإدارة، وقد وثقت لنا مجموعة من تصاوير أكبر نامه هذا الجانب المهم بجانب الروايات النصية في المصادر المكتوبة.

أ- حصر نماذج الدراسة:

أمكن حصر عدد (١١) تصويرة تصور أحداث استقبالات متنوعة مختلفة، ومن خلال سياق الحدث يمكن تصنيفها إلى (استقبال واستضافة – استقبال السفارات الخارجية – استقبال قادة الدولة قي البلاط).

ب- المقارنة الإجمالية:

تقدم لنا التصاوير المتاحة معلومات عن أنواع الاستقبالات، وأماكن الاستقبال العام التي تعكس جزءاً من المراسم المتبعة، أما المصادر المكتوبة فتقدم لنا معلومات عن نفس الجوانب لكن بشكل أكثر تفصيلا وفي سياق أحداث يمكن البناء عليها والاستنتاج، ومن ثم فالعلاقة هنا بين نوعي المصادر علاقة توثيقية.

ج- الدراسة التفصيلية:

كانت الاستقبالات وما زالت وسيلة من وسائل التعبير عن النوايا الحسنة والسيئة بين الدول والأفراد، وأحياناً تكون وسيلة للتعبير عن التقدير أو المكافأة، وأيضاً وسيلة لإظهار الطاعة وتقديم الشكر، كل هذا بين الحاكم وقادة دولته وموظفي حكومته وولاته أو في السفارات بين الدول والممالك، فيما يلي أهم أنواع الاستقبالات التي اعتنت بها الدولة المغولية وسفاراتها:

١) تصاوير استقبال السلطان واستضافته:

يُعد استقبال السلطان واستضافته من مظاهر الحكم ومراسمه، أما الاستقبالات فكانت تتم عند رجوعه إلى العاصمة من حملاته العسكرية ورحلاته في أرجاء مملكته[١](انظر لوحات: ٣٥، ١٠٦، ١٠٧)، أو عند دخول السلطان للحصون والقلاع بعد السيطرة عليها [٢] (انظر لوحات: ٨٣، ١٠٣، ١٨٠) أو عند الوصول ألي جبهات القتال [٣] (انظر لوحه: ١٩١).

أما الاستضافة فهي استقبال أيضاً، لكنها تكون من ولاة الأقاليم التي يزورها أثناء تجوله في مملكته لإدارة شئونها[٤] (انظر لوحات: ٩٣، ٩٤)، أو تكون عند مروره بجوار مدينة ما فيخرج حاكمها وأعيانها لاستقباله (انظر لوحة: ٨٨).

وربما خرج القرويون لاستقبال موكب السلطان عند مروره بها أو إقامة معسكره بجوارهم وربما نزل بها[١].

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٠، ٤٣٧.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٣، جـ ٣، ص ٣٨.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٠ – ٩٣١، ٩٣٨.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦٧.

ويلاحظ من خلال المصادر أن مراسم الاستقبال لها درجات، أو أنها تنوعت بحسب الأحوال المتقدم ذكرها، إلا أن المشترك بينها هو موكب السلطان نفسه، حيث إنه في حد ذاته جزء من الاستقبال. حيث تكون شاراته الملكية ممثلة في حملة الرايات والأعلام والقور خانه والنقار خانه كلها في غاية الدقة والنظام [٢]، وبصفة خاصة في حالة العودة إلى العاصمة أو دخول المدن والقلاع المفتوحة. **وفيما يلي أهم المراسم بحسب كل حال:**

وفى حالة عودة السلطان إلي العاصمة: يخرج حاكمها الذي استخلفه أكبر عليها ومعه كل القادة ورجال الحكومة وأعيان المدينة وأهل المدينة لتقديم التحية والاحترام وإظهار الفرح بالانتصارات وبقدوم السلطان. [٣]

ويتم ذلك بكل نظام، حيث يتم ترتيب الضباط الكبار والرجال الموالين وغيرهم من الرجال وعامة الشعب على جانبي الطريق على امتداد حوالي (٤) كم، وتقف الفيلة الضخمة المهيبة على جانبي الطريق[٤].

ويتقدم موكب السلطان خلال ذلك ممتطياً فيلًا ضخماً من الفيلة الخاصة أو حصانه الخاص، ومن خلفه الأُمراء والنبلاء والقادة وحملة القورخانه وشارات الملك، بينما تعزف النقار خانه كاملة. وفي داخل المدينة تجمعت حشود الناس في أجواء احتفالية على أسطح البيوت وأمام أبواب المنازل على جانبي الطريق إلى القصر الملكي[٥]. وتوثق اللوحات (٣٥، ١٠٦، ١٠٧) جانباً من هذا النوع من الاستقبالات.

أما عند دخول السلطان إلى المدن والقلاع المفتوحة فيتقدم فيها الموكب الملكي على النحو المعتاد له يتقدمه السلطان على فيل أو حصان، وعلى جانبي الطريق كبار الضباط والأعيان، وحشود من أهل المدينة المفتوحة (انظر لوحة: ١٠٣، ١٨٠)، وربما يستقبله داخل المدينة أو الحصن حاكمها الذي انضم إلي أكبر معلناً الطاعة والولاء بتسليم القلعة أو الحصن ويقدم احترامه لأكبر وشكره له على قدومه بتقديم الهدايا (انظر لوحة: ٨٣). وقد تعلو أثناء ذلك صيحات التكبير وصيحات الابتهاج إذا كانت قلعة هندوسية[٦].

أما استقبالات الولاة واستضافتهم للسلطان: فتكون عندما يمر أكبر بجوار مدينة خلال رحلات صيد أو إدارة أو غيرها، أو عند ذهابه إلى هذه المدينة للاطلاع على شؤونها أثناء رحلة تفقدية عامة لمملكته، فكان من المراسم التي أمكن استنباطها من الروايات والتصاوير؛ أن يخرج حاكم هذه المدينة وأعوانه وأعيانها للترحيب بالسلطان وأن يلحوا عليه بالنزول عليهم وتشريفهم بقبوله أن يضيفوه [٧] (انظر لوحه: ٨٨)، فإذا وافق السلطان فإنه يعسكر بجوار القرية أو المدينة (انظر لوحة: ٩٣، ٩٤)، ويقوم المضيف بإعداد الولائم وتقديم الهدايا الثمينة الغالية إظهاراً منه للطاعة،

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ١٨١.

[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 109 – 110.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦١٥.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١٦، ٤٣٧.

[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١١٦، ٤٣٧.

[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص٩١٣.

[٧] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص٩٣٠ – ٩٣١، ٩٣٨.

وتقديمها على سبيل الشكر للسلطان الذي ولَّاه وأنعم عليه ابتداءً فكان سببًا لنيله هذه النعم [1]. وفي بعض الأحيان يخرج القرويون إلى الطريق عند علمهم باقتراب موكب الملك انتظاراً لكرمه المعتاد أو لتقديم طلبات والتماسات. [2]

وبالنسبة لاستقبال السلطان في جبهات القتال: يبدو أنه كان يتم في حالة إذا كانت الجبهة جبهة حصار، من أجل مباشرة الإشراف على الأعمال الحربية بنفسه، وقد تكون الغاية منه أيضاً هي إلقاء الرعب في قلوب الأعداء المحاصرين، وقد وردت روايات مختلفة في أكبر نامه عن ذلك [3]. (انظر لوحه: ١٩١)، والتي تحكى وصول الموكب النهري للسلطان إلى جوار حصن باتنا المحاصر لدعم قواته في فتح البنغال وبهار.

وعندما اقترب أكبر من الوصول تقدم الخان خانان للقائه على مسافة (٢ كم) تقريباً من الحصن برفقة سفن محملة بالألعاب النارية والجنود المسلحين بالبنادق والمدافع مجهزة للإطلاق، وبعد تأديته الاحترام لأكبر أمر الأخير بالإطلاق، فأُطلقت المدافع والبنادق والألعاب النارية في وقت واحد محدثة ضجة كبيرة وصوتاً مفزعاً، وصاحب ذلك نفخ الأبواق. ثم نزل أكبر في منزل الخان خانان، وتقدم بعدها كبار ضباط الجيش لتأدية الاحترام بتأدية التحية وتقديم الهدايا الثمينة للسلطان.

ومن ثم فإن خروج القادة والضباط لاستقبال السلطان كان الهدايا المتنوعة الثمينة له وإقامة والولائم والاحتفالات ابتهاجاً بقدومه وإظهاراً للفرح بذلك؛ هذه هي أهم المراسم التي كانت تتم. [4]

٢) تصاوير استقبال السفارات:

شكلت السفارات أساس العلاقة بين الدول والممالك، يتبادلون من خلالها الخطابات والهدايا تعبيراً عن الاحترام والتقدير وحسن النوايا، وهي وسيلة لحل المشكلات العالقة وإقامة التفاهمات حول القضايا المختلفة.

ولهذا كانت مراسم استقبال السفارات في غاية الأهمية، سواء من ناحية تقدير حاكم الدولة المُرسلة للسفير، أم من ناحية إيصال انطباعات ذهنية ونفسية في نفس وعقل السفير ومن معه لينقلها إلى مُرسله، وتكون انطباعات سياسية وعسكرية بالدرجة الأولى، وعن قوة الدولة وغناها.

وقد أمكن حصر عدد (٨) تصاوير من أكبر نامه تصور استقبال أكبر لسفارات سياسية مختلفة (انظر لوحات: ٢٩، ٣٠، ١١٩، ١٤٢، ١٤٣، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٢٤) تنوعت ما بين (سفارة إيرانية – سفارة طورانية شيبانية – سفارة بدخشانية – سفارة كابليه).

ونظراً للأهمية المذكورة عاليه للسفارات فقد اتبعت مراسم محددة في استقبالها، وفيما يلي أهمها:

عندما تقترب السفارة من حدود الدولة أو ترسل إخطاراً سريعاً يسبقهم ليعلم المسئولين اللذين بدورهم يرفعون الأمر إلي السلطان. على إثر ذلك يرسل السلطان عدد من الضباط رفيعي المستوى

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٢٢٥.
[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ٣، ص ٦٧٠.
[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧١، جـ٣، ص ١١٦.
[4] علامي: **أكبر نامه**، جـ٣، ص ٦٣٨.

لاستقباله والترحيب به، ومزودين بكل ما يلزم لذلك من أموال لازمة لذلك، بعدها يتم استضافته لعدة أيام لحسن استراحته من عناء الرحلة [١]. ولا شك أنه كان يتم العناية به وبمرافقيه وتوفير سبل الراحة لهم.

ويظل الوفد منتظراً لحين صدور أمر من الملك بالموافقة على مقابلتهم، وبمجرد موافقته يتجهون إلي حيث يوجد السلطان فيقابلوه، وقد تكون المقابلة في القصر، (انظر لوحة: ٢٩) أو في المعسكر الملكي (لوحة: ٢٠٧) ويبدو أن ذلك قد يكون حسب التوقيت الذي أتت فيه السفارة أو توقيت موافقة السلطان على مقابلتهم.

وعندما يوافق السلطان يتم عقد البلاط وحشد النبلاء والضباط الكبار، وبالطبع مع الحرص على مراسم البلاط من حملة الرايات والأعلام والقور خانه والنقار خانه، ونشر الأعلام التي تنشر في الاستقبالات، ويتم تزين قاعة الجمهور والمدينة كلها [٢]. (انظر لوحات: ١١٩، ٢٠٨، ١٤٢).

أما خارج القصر من الواجهة حتى المنصة تصطف الفيلة الضخمة في كامل زينتها، وأحياناً يقف بين كل فيلين فهد صياد ضخم مزين بالملابس الفاخرة. وكذلك تزين المحلات الكبيرة وشوارع المدينة. وقد يحدث أن يخرج السلطان على حصانه مع شاراته وحاشيته لمقابلته خارج القصر.[٣]

ويمر الوفد في طريقه إلى الملك بكل ما تقدم، وعند الاجتماع يقدمه الضباط الملازمون له للملك، ثم يقبل العتبة الملكية ويؤدي التحية، ثم يتقدم نحو العرش الملكي حاملاً الرسالة الملكية بكل احترام ليسلمها للسلطان المغولي لتقرأ بعد ذلك عليه، ثم بعدها يعرض الهدايا التي حملها معه أمام السلطان ويقوم بترتيبها. [٤]

وتتنوع الهدايا التي يحملها كل سفير ما بين تحف وأدوات وأقمشة مطرزة وسجاد مزخرف، وأغطية مميزة، وخيم تركية، ومرتبات مطرزة. فضلاً عن الحيوانات المختلفة من فيلة ضخمة مميزة (انظر لوحة: ٢٠٨، ٢٢٤)، وأحصنة مختلفة الأجناس من عربية نارية، وفحول عراقية وتركية سريعة، وجمال جيدة، ورؤوس ماشية يحاك منها الصوف والحرير، كذلك حبوب متنوعة، إضافة لعبيد بأثواب جيدة. [٥]

ولقد وثقت تصاوير استقبال السفراء بعضاً من هذه الهدايا (انظر لوحات: ٣٠،١٤٢، ١٤٣، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٢٤).

٣) تصاوير استقبال القادة والولاة:

لم تكن الاستقبالات قاصرة فقط على استقبال السلطان واستضافته، ولا استقبال السفراء، بل كان هناك أيضاً استقبال القادة والولاة، حيث يقوم السلطان باستقبال بعضًا من هؤلاء في بلاطه بكل ترحاب وإشادة تمييزاً لهم وتقديراً لهم.

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٧٣٥، ج ٣، ص ١٨٣.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ٣، ص ١٨٣.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ٣، ص ١٨٣ – ١٨٤.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٧٣٥.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٧٣٥، جـ ٣، ص ٢٥٢، ٨٦٩.

تقدم لنا تصاوير أكبر نامه عدد (٥) تصاوير تمثل نماذج دراسة (انظر لوحات: ١١، ١٣٥، ١٤٤، ١٧٦، ١٧٧)، تصور أحداث استقبال في سياقات مختلفة وهي: (استقبال القادة ذو الخدمات الجليلة القديمة – استقبال أبناء وعوائل القادة القدماء المتوفين – استقبال المبايعين الجدد من قادة البلاد المفتوحة).

وتكشف المقارنة الإجمالية عن أن العلاقة بين التصاوير المتاحة والمصادر المكتوبة علاقة توثيقية، حيث إن التصاوير لم تقدم معلومات تفصيلية تخص هذا النوع من الاستقبالات، وإن كانت تقدم رواية مصورة لجزء من الحدث، في المقابل أيضاً لا تقدم لنا المصادر المكتوبة معلومات مباشرة تخص هذه الاستقبالات، وإنما معلومات غير مباشرة في ثنايا الروايات التاريخية ذات الصلة، والتي يمكن الربط بين ما توحي به من إشارات لفهم أسباب كونها استقبالات وما قد يكون متبعاً فيها من مراسم.

وقبل الدراسة التفصيلية يجب ملاحظة أنه ليس المقصود بالاستقبال هنا نفس المعنى المفهوم عن استقبال السلطان واستضافته أو استقبال السفارات، وإنما المقصود هنا هو تلك المعاملة الاستثنائية التي يمارسها السلطان تجاه أحد من قادته القدامى أو عوائلهم أو القادة الجدد المبايعين وكل من يدخل مع هؤلاء في وصف الخضوع والتبعية للسلطان، والتي تكون لأسباب ودواعي مختلفة.

ومن أمثلة هذه الاستقبالات: الاستقبال بغرض تأليف قلب الذي يتم استقباله، مثل حكام المناطق التي تمت السيطرة عليها حديثاً طواعية، وموافقة هؤلاء على الانضمام لخدمة الدولة وترك مناطقهم وقلاعهم وتسليمها والتوجه إلى البلاط مع ضباط كبار لتتم المبايعة، فيكون الاستقبال بمثابة معاملة طيبة وتأليفاً للقلوب وكسباً للولاء. [١]

وربما يكون الاستقبال لأحد قادة الجيوش أو الولاة بعد إنجازهم إنجازات أعجبت السلطان، وذلك عندما يستدعيهم بنفسه أو يأتوهم لتقديم التقارير، فيكون الترحيب بهم تقديراً لهم [٢]، ويكون هذا حافزاً لهم وكسباً لولائهم وتشجيعاً لغيرهم.

وربما كان الاستقبال لأحد قادة قبائل كبيرة ومناطق غنية واسعة ومنيعة (لوحة ١٣٥)، وسبق أن بايع طواعية وقدم خدمات جليلة عظيمة كانت من أسباب الحفاظ على الدولة واستمر بقائها، فيكون الاستقبال معاملة له بما يستحق من مكانة وما قدمه من خدمات جليلة [٣]. وقد يكون الاستقبال على سبيل المواساة والتعزية، مثل استقبال أبناء عوائل القادة القدامى الكبار من مؤسسي الدولة وبناتها (لوحتا ١١، ١٤٤)، كما حدث في استقبال أكبر لعبد الرحيم بن بيرم خان بعد اغتيال الأخير [٤]. وذلك تقديراً لما بذله هؤلاء القادة المتوفون، ورسالة لكسب ولاء القادة الآخرين الحاضرين والغائبين حين يعلمون أن ذريتهم تجنى ثمار تضحياتهم وبذلهم من بعدهم وليس في حياتهم فقط، فيزيد إخلاصهم ويعظم ولاؤهم.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٢٦ – ٦٢٧، جـ ٣، ص ١٤.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٠.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦١٠.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٦٩٠.

وبالنسبة للمراسم التي قد تكون مصاحبة لهذه الاستقبالات، فإن المصادر لا تمدنا بأي معلومات فيها أكثر من ذكر أنه تم الاستقبال، إما بالتصريح أو بالإشارة، وعلى أساسه صنفت هذه الأحداث وسياقاتها على أنها استقبالات للقادة والأمراء والنبلاء والولاة.

إلا أنه كان من الممكن رصد معاملة استثنائية تجلت في معاملة أكبر في هذه الأحوال بما يؤكد كونها استقبالات، وليس بالضرورة أن تكون على النحو التي تكون عليه مراسم الاستقبالات الأخرى كاستقبالات السفراء، بل قد يكون من غير المنطقي أن نظنها مثلها.

إذ أن في حالتنا هذه يكون الشخص الذي يتم استقباله خاضعاً مقهوراً للسلطان في كل الأحوال ومن ثم فإن أي معاملة استثنائية للشخص تميزه عند حضوره البلاط عن أقرانه وأترابه من الحضور تُعد في هذه الحالة استقبال حار وترحيب بالغ من السلطان. وهذه ظروف تختلف عن مثيلاتها في استقبال السلطان واستضافته وعن استقبالات السفراء.

ومن مظاهر المعاملة الاستثنائية في مثل هذه الاستقبالات كما في الحالات السابقة، تلقي السلطان للشخص والترحيب به والسماح له بتقبيل عتبة العرش وقدم السلطان كما في حالة المواساة [١] (انظر لوحة: ١١)، وأيضاً أن يعامله السلطان بطيبة ويغدق عليه الهدايا ويخلع عليه ثوب الشرف ويمنحه إقطاعاً كما في حال القادة المستسلمين المبايعين في البلاد المفتوحة [٢]. وربما صاحب ذلك طلب السلطان من هذا القائد أن يقترب منه ويتجاذب معه أطراف الحديث، وإذا كانوا وفداً تكون المعاملة والاستقبال لهم على حسب المكانة التي كان يتمتع بها كل منهم في بلاده وملكه قبل أن يضم إلى دولة السلطان أكبر.[٣]

وربما كانت المعاملة الاستثنائية متمثلة في أن يحظى بمجرد "استقبال فاضل" يصحبه موافقة مطلقة من السلطان على أغلب طلباته، مثل ألا يتم نقله إلى ولايات أخرى ولو إلى الخدمة في البلاط نفسه، وهذا في حالات قادة وأُمراء القبائل ذات العدد وقدمت خدمات جليلة لاستمرار الدولة. [٤]

ومن ثم يمكن القول إن هذا النوع من الاستقبالات وإن لم ترد عنه معلومات تفصيلية عن مراسمه المصاحبة له، فهو معاملة استثنائية تنوعت واختلفت مظاهرها موجهة إلى قادة وولاة خاضعين للسلطان، وأنها تتنوع وتختلف حسب الشخص الموجهة إليه وحسب حاله، وإن كانت في كل الأحيان تشمل إغداق نعم وعطايا السلطان عليه.

كانت هذه أهم الاستقبالات التي شكلت أحد مظاهر النظم الحكم والإدارة في بلاط السلطان أكبر ودولته.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٠ - ٦٩١.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦١٠.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٣ - ١٤.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦١٠.

ثالثاً: تصاوير تقديم الولاء والطاعة:

ليس المقصود بتقديم الولاء والطاعة تأدية التحية الملكية فقط، وإنما هي مجموعة من التصرفات التي تكون علامة ولاء وطاعة، وعدم فعلها أو التقصير في أداء واحدة منها يكون علامة على ضعف الولاء أو انعدامه ومن ثم يصبح المُقصر مطالباً بإثبات العكس وتقديم الاعتذار وإن لم يفعل يعامل معاملة المتمردين.

ومن هذه التصرفات أو القواعد: إرسال التقارير الصادقة بغنائم الانتصارات، وإرسال الأفضل من هذه الغنائم إلى البلاط الملكي، وأيضاً إذا نزل السلطان في منطقة لابد من خروج كل أصحاب الإقطاعيات فيها ومن الذهاب إلى معسكره لأداء الاحترام، وتقديم الهدايا للسلطان، وأخيراً عدم الانصراف من حضرة السلطان بعد الحضور إلا بإذنه، ويترتب على الأخيرة عدم الانصراف من العاصمة والمعسكر أيضاً أو المكان الذي تواجد فيه أياً كان إلا بعد سماحه.

أ- حصر النماذج:

أمكن حصر عدد (١١) تصويرة (انظر لوحات: تصاوير تصور أحداث تقديم الولاء والطاعة، في أماكن مختلفة في المعسكر والقصر، وفي سياقات مختلفة مثل تقديم الاعتذار وإعلان الطاعة، (انظر لوحات: ١٧، ٨، ٢١، ٢٢)، وتقديم غنائم الانتصارات (انظر لوحات: ٤٨، ٥٠، ١٥٨)، والتهنئة وتقديم الهدايا في المناسبات (انظر لوحات: ١٦٧، ١٦٨، ١٨٨)، وإظهار القلق في المرض والمناسبات الحزينة: (انظر لوحة: ١٤٥).

ب- المقارنة الإجمالية:

وتكشف المقارنة الإجمالية بين التصاوير والمصادر المكتوبة حول هذا الجانب أن العلاقة بينهما توثيقية، حيث إن التصاوير توثق مشهد تقديم الولاء بوجه عام إضافة للتفصيل في الهيئة التي قُدم بها الولاء وأنواع الهدايا المقدمة، وتقدم المصادر السياق التاريخي إضافة نفس المعلومات التي تمدنا بها التصاوير لكن بشكل أكثر تفصيلاً، وفيما يلي بيان ذلك.

ج- الدراسة التفصيلية:

بالنسبة لتقديم الولاء والطاعة للسلطان إذا نزل بمنطقة ما من الدولة، كان المتبع أنه عندما يصل إلى ضباط الإقطاعيات والمناطق في منطقتهم أخبار إقامة السلطان لمخيمه توجب على كل واحد منهم الخروج من إقطاعيته والتوجه إليه لتقديم الولاء وإظهار الطاعة والإخلاص.[١]

ويمكن أن يستنتج سببٌ آخر مرتبط بتقديمهم تقارير إلى السلطان عن أحوال مناطقهم المالية والإدارية والسياسية وأحوال الرعية، ومن ثم إذا لم يحضر أحد منهم أو لم يقدم عذرا مقنعاً لعدم حضوره فقد يظن منه التلاعب وسوء النية.

على أي حال فإنه بعد الانتهاء من التحية والاحترام وعرض التقارير لا ينصرف أحد منهم إلا بعد أن يأذن السلطان بذلك، وهذه قاعدة متبعة في حضرة الملك دائماً [٢]، وقد تؤدي مخالفة ذلك إلى

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٤.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٤، جـ ٣، ص ٨٩٨.

اعتبار الشخص متمرداً كما حدث مع منعم خان الخان خانان من قبل [١]، وربما قامت للحرب ضده إذا كان من مُلاك الأرض والقلاع الخاضعين للسلطان كما حدث مع ما حاكم حصني جتور ورنثمبور. [٢]

أما بالنسبة لإرسال التقارير والغنائم، فكان النظام هو أن ترسل التقارير الصادقة مرفقة بالصفوة من الغنائم للسلطان مع طلب لتوجيهات السلطان في ضوء هذا التقرير، وهذا على سبيل إظهار الولاء والطاعة وتأدية الشكر للسلطان صاحب الدولة وقائد الجيش والمُعطى لأمر الفتح الذي به تفتح البلدان[٣]. (انظر لوحات: ٤٩، ٥٠، ١٥٨)، وربما ذهب القائد بنفسه مع الغنائم والأسرى إلى البلاط (٦) (انظر لوحات: ١٠٨، ١٠٩).

وفي حالة وقوع أحد القادة في مخالفة هذا النظام فإن نواقيس الخطر تدق في عقل السلطان والمقربين منه وكان غالباً ما يتجه بنفسه لتقصي الأمر ووضع حد له قبل أن يبدأ. [٤]

وغالباً ما يقوم صاحب المخالفة بالمصارعة إلى إصلاح خطأه والرجوع عنه، وذلك بأن يقوم بتقديم تضرعاته من خلال رجال الحاشية المقربين إلى السلطان معتذراً وطالباً السماح له بالمثول أمامه، ونظراً لرحابة عقل أكبر وما اتسم به من تقبل الأعذار من المخطئين فإنه يسمح بذلك، عندها يتقدم صاحب المخالفة إلى البلاط حاملاً الهدايا الثمينة التي تنال رضا السلطان إمهالاً له[٥].

ولابد للهدايا المقدمة أن تكون على قدر مكان السلطان، والتي غالياً ما تكون فيلة أو أحصنة أو جمالاً وغيرها من الكنوز الثمينة التي يكون قد غنمها وأخفاها عن السلطان، وقد وثقت لنا اللوحتان (٢١، ٢٢) هذا المثال المذكور وبعض الهدايا التي قدمت وهيئة التسليم من فوق الفيلة المهداة.

وفي حالة مماثلة قد ينجح السلطان في إخفاء تحركه نحو القائد المخالف ليصل إليه بشكل مفاجئ فلا يجد القائد أمامه فرصة من المسارعة إلى التصرف بشكل طبيعي وتأدية الطاعة والولاء كتأدية التحية وتقبيل ركاب السلطان (انظر لوحة ١٧)، ثم بعدها يحاول استرضاء السلطان بالترحيب به وطلب استضافته وتقديم الهدايا الثمينة له خاصة مما غنمه، وربما أعد الحفلات والولائم وقدم الهدايا خلالها بما يتناسب مع جو الحفل حيث يقدم الراقصات والقيان التي غنمها ولم يرسلها [٦]. ولقد وثقت اللوحة (١٨) تقديم هذا النوع من الغنائم.

ومن التصرفات التي تكون وسيلة لإظهار الطاعة والولاء، إظهار الفرح أو الحزن نحو السلطان في المناسبات المختلفة، ففي الاحتفالات مثلاً بالمولد ابن السلطان أو احتفالات الختان كانت فرصة مثالية من خلال الحضور الفوري للبلاط وتقديم الهدايا الغالية الثمينة بعد أداء التحايا الملكية وتقبيل القادة الكبار لقدم السلطان، وإلقاء الأشعار [٧]. (انظر لوحات: ١٦٧، ١٦٨، ١٨٨).

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٤٥ - ٧٤٧.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٦٢ - ٨٦٣.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٨، ٧٠٠، ٧٨٤.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٠، ٧٨٥.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٨، ٧٠٩.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٠ - ٧٠٢.
[٧] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٢٦ - ٩٢٩، جـ ٣، ص ٩٠ - ٩٢.

وكذلك كان توعك السلطان أو مرضه فرصة لإظهار الولاء من خلال إظهار القلق عليه بالحضور اليومي للاطمئنان عليه [١]، والوقوف في قلق انتظاراً لأخبار جيدة عنه (انظر لوحة:١٤٥).

كانت هذه بعض الأمثلة لبعض الطرق والوسائل المتبعة لإظهار الطاعة والولاء والتي تؤكد أن إظهار ذلك لم يكن له طريقة ثابتة في كل الأحيان وإنما يكون غالباً فعل لكل تصرف يدل على إخلاص الشخص وولائه، وأن إصلاح الوقوع في مخالفة ذلك يكون بفعل كل تصرف يدل على عودة القائد عن خطأه ولزومه الطاعة والولاء على رأس ذلك الإقرار بخطئه والبحث عمن يتوسط له عند السلطان للمثول أمامه، وأن يقدم الهدايا الغالية الثمينة.

ومن الجدير بالذكر أنه في بعض الأحيان عندما يقصر أحد القادة في مهمة كلفه بها السلطان فإن الأخير قد يحرمه من تأدية الاحترام أو التحية الملكية له لفترة من خلال منعه من المثول أمامه، وقد لا يسمح له إلا بعد مدة طويلة وبإلحاح من الوسطاء[٢].

وهذه عقوبة قد تؤدي بالشخص للقلق على حياته ومكانته، إذ هو من جهة صار منبوذاً معزولاً عن العمل محروماً من عطايا السلطان، ومن جهة أُخرى لا يدري ما قد يفعل به، هل سيعفو عنه أم لا.

رابعاً: تصاوير المفاوضة والاستسلام:

إضافة لما تقدم فقد اشتملت التصاوير على مصدر آخر مرتبط بمجالس السلطان ونوابه كأحد جوانب نظم الحكم والإدارة والتشريع، حيث وجدت تصاوير تسجل أحداثاً للمفاوضات والاستسلامات، وهو من الجوانب المهمة التي ترتبط ارتباطات وثيقة بسياسة أي حاكم وحكمه وإدارته.

أ- حصر نماذج الدراسة:

قد أمكن حصر عدد (٢) تصاوير للمفاوضات (انظر لوحات: ٥٢، ٥٤، ٥٩)، وعدد (٨) تصاوير للاستسلامات (انظر لوحات: ١٦، ٣٤، ٨٢، ١٣٣، ١٤٠، ٢٢٩)، وقد تنوعت كل منها من حيث أماكنها وسياقاتها، فبالنسبة لتصاوير المفاوضات منها ما جرى على مراكب أو سفن وسط النهر، ومنها ما جرى في حديقة هادئة، وأخرى تمت في معسكر على ضفة نهر، وكلها كانت مع طرف متمرد، أما بالنسبة لتصاوير الاستسلامات فمنها ما كان في القصور، ومنها ما كان في المعسكرات وأمام الحصون، ومنها ما كان استسلام عدو، ومنها ما كان استسلام متمرد.

ب- المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة بين التصاوير والمصادر المكتوبة حول المفاوضات والاستسلامات أن العلاقة بينهما علاقة توثيقية، حيث إن التصاوير تمدنا بمعلومات عن هيئة المفاوضات والاستسلامات على النحو الذي ورد وصفه في النص، بينما يقدم لنا النص معلومات أكثر عن العمليتين منذ البداية وحتى النهاية من خلال أمثلة مختلفة لكل منها.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٢.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٨٤٦.

ج- الدراسة التفصيلية:

على كل حال فإن المفاوضات والاستسلامات كانتا من طرق إحلال السلام وإيقاف إراقة الدماء بين جانبين على مدار التاريخ، إما من خلال حل وسط يرضي الطرفين، وإما باستسلام طرف للآخر.

وبالنسبة لعهد السلطان أكبر فقد حفل بكثير من المفاوضات والاستسلامات على مدار عهده الذي امتد لأكثر من خمسين عاماً، وذلك لميله الشديد لتقديم العفو على العقوبة، وأيضاً لقوة جيشه وكثرة حروبه على مدار هذه المدة، حيث نجح في توحيد شمال الهند وجزء من الجنوب، ومن ثم يمكننا محاولة الاقتراب من الصورة التي كانت عليها طرق المفاوضات والاستسلامات وبعض مراسمها المتبعة من خلال استقراء تلك الأمثلة التي ساقتها المصادر.

ويجدر هنا الإشارة إلى أن المفاوضات والاستسلامات التي تُجرى بعد حروب وإراقة دماء هي المطلب المقصود في حالتنا هذه، حيث إنه توجد بعض الحالات الواردة في المصادر قد يظن أنها داخلة هنا للاتفاق فيما بينها وبين المفاوضات أو الاستسلامات في جوانب ما، ولكن الصواب أنها تكون داخلة في إطار الاعتذار وإظهار الطاعة وتقديم الولاء. وفيما يلي أهم ملامح المفاوضات والاستسلامات في عهد السلطان أكبر.

غالباً ما تسبق المفاوضات الاستسلامات، حيث تكون الثانية نتيجة للأولى، ولهذا يبدأ الحديث عن المفاوضات أولاً ثم الاستسلامات.

أ- تصاوير المفاوضات:

تبدأ المفاوضات عندما يفقد أحد الطرفين الرغبة في القتال أو يعجز عن مواصلته، وذلك لأسباب متعددة ترتبط أساساً بحالة الطرف المستسلم من ضعف حيث معنويات جنوده وتجهيزات قواته على عكس الطرف الآخر، خاصة في حالة القتال بين الأعداء الأصليين، وقد يكون أسباب ضعف المعنويات الحصار المطبق مع قلة العدد وانقطاع المدد، أو القوة البالغة لطرف عن آخر [١]، أو أن يكون مجرد مناورة سياسية للنجاة مؤقتاً إلى أن يستطيع القتال مرة أخرى. [٢]

أما في حالة أن يكون المستسلم تابعاً مطيعاً فيما مضى، فيمكن إضافة سبب آخر يتمثل في عدم رغبة المتمرد في قتال من كانوا مقربين منه، قد يكون نادراً لكنه كان سبباً في حالة من الحالات. [٣]

وما أن يعجز طرف عن القتال تكون الخطوة التالية هي أن يعلن رغبته في وقف القتال، وذلك بإرسال مبعوث عنه يثق فيه إلى السلطان إذا كان حاضراً للحصار [٤]، وقد يرسل امرأة مبعوثاً أولياً قبل إرسال وفد كامل، وهذا عندما تكون إمكانية بدء المفاوضات ضعيفة وتكون لدى هذه المرأة صلة قوية بالعائلة المالكة فتسهلها [٥]. وقد يتم إرسال وفد بشكل مباشر. [٦]

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٦.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٠ ــ ٨٢٤، جـ ٣، ص ١٥٤ - ١٥٥.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧٢.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٧١.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢١.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٥٤.

يتوقف القتال مؤقتاً فور إرسال المبعوث، وتبدأ المفاوضات غالباً بطلب الأمان وذلك بإرسال وفد إلى القلعة أو الحصن أو المنطقة الجبلية التي بها الجيش لتأكيد الأمان ثم يعود هذا الوفد برفقة ابن الحاكم أو أحد قادته الموثوقين للاتفاق على البنود وأحياناً يتوسل الوفد لأحد رجال الحاشية ليقدم قائد الجيش المستسلم من أجل الاعتذار والتوسل لطلب العفو [١]، وأحياناً قد لا يثق القائد المستسلم في الوفد المرسل – في حالة إذا كان المستسلم متمرداً – فيطلب أشخاصاً معينين يثق في أمانهم من القادة الكبار، وغالباً ما يُلبي السلطان الطلب بعدها يتم تحديد موعد لتنفيذ اتفاق الاستسلام[٢].وقد يسبق إرسال المبعوث رسالة حسن نية في حالة إذا كان قائد الجيش الراغب في الاستسلام متمرداً وليس عدواً أصلياً، وذلك بإرسال راية وطبل منصبه السابق. [٣]

وأحياناً كان يطلب وفد الاستسلام من الجيش القوي أن تتم مفاوضات بين القادة مباشرةً دون واسطة على أن يكون الاجتماع في منطقة محايدة بين وفدين كل منهما يتكون من ثلاثة أفراد، وقد تكون المنطقة المحايدة لقاء مراكب في وسط نهر (انظر لوحة: ٥٢)، وربما كان في حديقة بعيداً عن معسكرات الجيشين (انظر لوحة: ٥٥). [٤]

- **أما بنود الاتفاق فمنها بنود ثابتة وأخرى حسب الحالة والظروف، أما الثابتة في كل حال:**

١. الاستسلام والانضمام إلى خدم المملكة.
٢. ترك القتال وتسليم القلعة أو الحصن، وحل المعسكر ورفع التحصينات في القتال الميداني، وأن يخضع قائد الجيش وجيشه للجيش الملكي. [٥]

- **أما البنود المتغيرة:**

١. أن يرسل الفيلة الضخمة والهدايا الثمينة إلى البلاط.
٢. أم يرسل بعض معارفه المقربين إلى البلاط ممثلين عنه.
٣. ألا يتجه إلى البلاط إلا بعد مدة من الاستسلام وأن يكون قد أدى خدمات جليلة. [٦]
٤. أن يرسل أمه وأحد أقاربه إلى بلاط السلطان للاعتذار وطلب العفو، على أن يذهب بنفسه بعد تحسن سلوكه، وقد يوافق السلطان أو لا يوافق على العفو عنه. [٧]
٥. أن يقوم بعد ثلاثة أيام بجمع عائلته ويتوجه إلى العاصمة بعد تسليم القلعة، وأن يضم أبناءه إلى البلاط. [٨]

ب- الاستسلام:

بعد الاتفاق على البنود تبدأ عملية التنفيذ بعدها مباشرةً أو بعدها بعدة أيام، خاصة في حالة الحصون المحاصرة [١]. ومن المهم ملاحظة أن التنفيذ يختلف في حالة المتمردين عنه في حالة الأعداء الأصليين.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٦، ٩١٢.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٦، ٦٧٢، ٩١٢.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢١.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٥٧.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٤.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٦، ٦٧٢، ٩١٣.
[٧] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٥٥.
[٨] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢٣.

فبالنسبة للأعداء الأصليين من قادة المناطق التي يتم غزوها فإن تنفيذ الاتفاق يتم في حفل يحضر إليه المستسلم أو أحد أبنائه أو نائبه محملاً بالهدايا المختلفة الثمينة والفيلة الضخمة ليقبل قدم السلطان معلناً استسلامه وولائه وطاعته، ومتعهداً بتنفيذ بنود الإنفاق معلناً ندمه على ما اقترفته يداه من مقاومة للسلطان، ويقوم بتسليم مفاتيح القلعة أو الحصن، وربما سلمها بعد ذلك لأحد القادة التابعين للسلطان. وكل ما تقدم في حالة إذا كان الاستسلام للسلطان نفسه، وذلك عندما يكون قائماً على الحصار [٢]. (انظر لوحات: ٨٢، ١٣٣، ٢٢٩).

وأحياناً يكون الاستسلام لقائد الجيش المغولي في جو احتفالي أيضاً كله ود وترحيب من القائد المغولي، حيث يقدم اثنان من كبار قادة الجيش القائد المستسلم بينما يقابله قائد الجيش المغولي على طرف مجلسه بترحاب، ثم يقوم القائد المستسلم بإعلان هجره للعمل العسكري ضد السلطان والتزامه بالطاعة والولاء، ويقدم هدايا ثمينة وأموالًا كثيرة، وفيله ضخمه، وربما وجه وجهه نحو العاصمة وأدى تحية السجود للسلطان. وبعد انتهاء الحفل، يُقطعه قائده الجديد أراضي جديدة غير التي أستسلم وتركها ثم يأذن له بالانصراف إليها[٣]. (انظر لوحة: ١٩٩). ولقد بينت هذه اللوحة أنه قد يمنح المستسلم ثوب شرف ويجدر الإشارة هنا إلى أنه قد يحدث الاستسلام من قائد الحصن مباشرةُ قبل بدء الحصار أو بعده ضربه مباشرة، لتيقنه أنه لا أمل له في النصر، وطمعاً في ترغيب السلطان أكبر وطمعاً في عطاءه، فينحاز لصف أكبر أو ضباطه تحقيقاً لمصلحته الشخصية [٤].

وتوثق اللوحتان (١٦، ٣٤) هيئة الاستسلام ومراسمه في الحالة السابقة، والتي تتضمن خروج قائد الحصن واستسلامه وإعلانه الطاعة والولاء، ويقوم أحد رجال حاشية السلطان بتقديمه إلى السلطان ليقبل قدمه وركابه (أنظر لوحة: ١٦)، أو يقدمه قائد من قادة الجيش للقائد العام للجيش المغولي الذي حاصر القلعة ليقوم أيضاً بتقبيل قدمه (انظر لوحة: ٣٤٩)، وفى كلتا الحالتين يقدم هدايا ثمينة وأحصنة.

أما بالنسبة لهيئة الاستسلام ومراسمه في حالة كون المستسلم متمردًا فالأمر مختلف بعض الشيء، إذ إنه يكون أصلاً طالباً للعفو عن جرم التمرد وشق عصا الطاعة ومن ثم يكون استسلامه تضرعاً ورجاء أن يقبل السلطان ويعفو عنه.

ولقد تطابقت اللوحتان (٥٣، ١٤٠) مع وصف المصادر لمثالين من استسلام المتمردين بعد قتال وطلب العفو، فالأول أرسل والدته فتوجهت فور دخولها القصر إلى والدة السلطان، بينما خال المتمرد إلى السلطان وقد شهر سيفه ووضعه على رقبته المتمرد الحافي القدمين منتظراً أمر أكبر (انظر لوحة:٥٣).

وهذا الأسلوب أراد منه الوسيط أن يسترحم السلطان وطلب العفو حتى وإن كان حكمه القتل، وهو أمر ذكي حقاً، حيث إن أكبر عفا عنهم ومنحهم فرصة أخرى.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٣.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٦، ٩١٢ - ٩١٣.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٥٥.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٢، ٧٦٦.

أما المثال الثاني فقد تمثل في قيام طالب العفو بلف منديل حول رقبته والسجود خجلاً وندماً وتقبيل قدم السلطان وهو يبكي وينتحب (انظر لوحة: ١٤٠)، وفي هذه الحادثة قبل السلطان العذر والعفو.

مما تقدم يتبين أن المفاوضات والاستسلامات كمظهر من مظاهر نظم الحكم والإدارة، كان لهما مراسم عامة متبعة في كل الأحوال، وأن شروط الاستسلام لها بنود ثابتة وأخرى متغيرة بحسب حال المستسلم، وأن الهيئة التي يتم بها الاستسلام تختلف من العدو الأصلي في البلاد المغزوة إلى المتمرد الذي يرغب في الاستسلام.

المبحث الثالث

تصاوير ورسوم والعقوبات

مثلت العقوبات مظهراً من مظاهر نظم الحكم والإدارة، وهي انعكاس لإقامة القانون عادلاً كان أم جائراً، ووسيلة من وسائل ممارسة السلطة. ومن ثم فإنه من المنطقي أن يكون من بين تصاوير أكبر نامه لوحات تصور تنفيذ عقوبات ارتبطت بأحداث مهمة في عصر أكبر، وفيما يلي محاولة لاستكشاف هذا المظهر المرتبط بجوانب نظم الحكم والإدارة.

أ – حصر نماذج الدراسة:

قد أمكن حصر عدد (١٦) تصويره تصور أحداث عقوبات من عهد السلطان أكبر. (انظر مثلاً لوحات: ٢، ٣١، ٣٥، ٣٦، ٣٩، ٤٠، ٥٩، ٧١، ٧٢)، ويلاحظ أن العقوبات مثلت الموضوع الرئيسي الذي تصوره اللوحة على الرغم من اختلاف السياقات التاريخية التي وردت خلالها، إذ منها ما ورد في سياق العقوبات السياسية (انظر مثلاً لوحات: ٢، ٣٥، ٧١، ١٥٠) ومنها ما كان في سياق عقوبات تأديبية تعزيرية (أنظر مثلاً لوحات: ٣١، ٣٩، ٤٠، ٥٩، ١٨٣).

وكذلك تنوعت العقوبات التي صورتها هذه التصاوير في السياق الواحد، إذ من تصاوير العقوبات السياسية ما كان الاعتقال (انظر لوحات: ٢، ١٢٥)، ومنها ما كان الإعدام (انظر لوحات: ٣١، ٣٥، ٣٦، ١٥٥). وأيضاً تصاوير العقوبات التعزيرية التأديبية منها ما كان القتل (النظر لوحات: ٣٩، ٤٠، ١٥٠، ١٥٦)، ومنها ما كان غير القتل (انظر لوحتا: ٥٩، ١٥٩).

ب – المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية أن العلاقة هي علاقة (جديدة تكميلية) بين التصاوير والمصادر المكتوبة حول العقوبات، حيث إن المصادر وإن كانت لم تقدم تفاصيل تنفيذ العقوبات كلها إلا أنها تقدم كثير من الأمثلة للحوادث التي تنفذ فيها العقوبات، والتي تعيد في استقراء قانون أو قاعدة ثابتة تحكمها، أما التصاوير فتقدم توثيقاً للهيئات التي تمت بها أنواع العقوبات التي تصورها. والظروف المصاحبة لها من حيث المكان والحضور والمشاهدين والطريقة.

ج – الدراسة التفصيلية:

يكشف استقراء اللوحات والمصادر معاً أن عرض موضوع العقوبات في الدولة المغولية يمكنه أن يتم بطريقتين، الأولى: على أساس نوع العقوبة، والثانية: على أساس سبب العقوبات، وأحسب أن من أفضلها هو الأساس الثاني، إذا إن الأول لا تخرج فيه العقوبات عن نوعين وهما الإعدام بوسائله المختلفة، والعقوبات التأديبية أو التعزيرية بصورها المتعددة، إضافة إلى أن هذا التناول يؤدي إلى التركيز على العقوبات أكبر من التركيز على سياقاتها وأسبابها بما يجعل من الصعب استنباط أو استقراء نمط معين يحكم العقوبات ككل في السياسة المغولية وإدارتها، بينما يقدم الخيار الثاني إمكانية القيام بذلك.

بناءً على ما سبق يمكن تقسيم العقوبات إلى عقوبات سياسية، وأخرى تعزيرية تأديبية، والفاصل بينهما هو السياق أو السبب أو الغاية التي وقعت العقوبة من أجلها.

١. تصاوير العقوبات السياسية:

بالنسبة للعقوبات السياسية التي جرت في سياق سياسي من السلطان نحو المعاقبين فقد تنوعت بين القتل والتأديب وكلاً منهما تنوعت أساليب توقيعه.

- **تصاوير عقوبة الإعدام السياسية:**

تنوعت الأسباب السياسية التي قد تؤدى إلى عقوبة الإعدام، ومن خلال بعض الروايات التي وردت عنها يمكن استقراء أهم الأسباب التي ترتبت عليها.

ويتبين منها أن أسباب الإعدامات السياسية لا تخرج في الغالب عن نوعين: التمرد وإثارة الشغب، الأخطاء ألإدارية والقتالية.

وأعني بالإعدامات السياسية أي التي يكون سبب الحكم بها هو سبب سياسي بحت، سواء كان موجه لأحد الموظفين الإداريين أم الولاة الملكيين، أم كان نحو متمردين ومثيري شغب ضد سلطة السلطان.

ومن أمثلة إعدامات المتمردين تنفيذ حكم الإعدام في أسرى المتمرد خان زمان عد تعذيبهم. كما وثقت لوحة (٧٢)، حيث تم إعدامهم دهساً تحت أقدام الفيلة.[١] ومن الأمثلة الأخرى كذلك ما وثقته لوحة (١٩٨)، حيث دفعت المقاومة الشرسة للمتمردين وما أحدثوه من خسائر بالغة في الجيش المغولي إلى إعدام أسرى المتمردين بقطع رؤوسهم وإقامة منارات لبنائها من رؤوسهم المقطوعة.[٢]

ومن روايات الإعدامات السياسية كذلك، إعدام شاه أبى المعالي والتي وثقتها لوحتا (٣٦، ١٥٥)، حيث تم إعدامه شنقاً، غير أن المفارقة العجيبة أن إعدامه لم يكن بأمر من السلطان أكبر، وإنما كان بأمر أحد المتمردين الآخرين وقتها على السلطان، وهو ميرزا سليمان، الذي كان قد دخل في صراع مع شاه أبي المعالي الفار من أكبر، حيث حاول كلاهما السيطرة على كابل، وانتهى الصراع بهزيمة أبي المعالي وإعدامه شنقاً، ولعل سبب اهتمام الفنانين بتصوير حادثة الإعدام راجع إلى كون هذا الإعدام يمثل رعاية الهيبة للسلطان بضرب المتمردين بعضهم ببعض، وهذا تناسب مع الغاية التي أُنشئت من أجلها التصاوير والمخطوط نفسه، ويرجع ذلك السبب أيضاً إشارة أبي الفضل نفسه إلى العناية الإلهية في رواية الحادثة، ومن ثم من المنطقي أن يتأثر الفنان بذلك أيضاً.

أما إعدامات الموظفين الحكوميين والولاة، فيكون سببها في الغالب إساءة استخدامهم للسلطة الممنوحة لهم لدرجة ارتكاب القتل. ومن أمثلة ذلك ما وثقته لوحة (١٨٣)، من إعدام لأحد الموظفين الكبار في إقليم الحجرات المسيطر عليه من قبل في فترة قليلة من هذه الحادثة، وكان سبب الإعدام

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٩.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٥١.

هو إساءة استغلال السلطة بقتله لأحد الرعية بغير وجه حق، فلما شكت والدة المقتول إلى السلطان تحرى الأمر، وما إن ثبت حتى أمر من فوره بإعدام المذكور برميه تحت أقدام الفيلة.[١]

ومن الأمثلة الأخرى لإعدام الموظفين الملكيين ولم توثقها التصاوير، وهو إعدام ميراكي أحد موظفي المقاطعات الشرقية، والذي تآمر مع بعض الرجال على إثارة الشغب من خلال النهب وغيره مدفوعين بالطمع، غير أن خطته اكتشفت وبلغ السلطان بذلك. وبعد التحقيق أمر السلطان بإعدامه بعد التأكد وسجن الآخرين.[٢]

ومن الإعدامات التي وثقتها اللوحات (انظر لوحتا: ٣٥، ١٥٤) قتل من حاول اغتيال السلطان أكبر، وقد تم بشكل فوري بعد أن أطلق سهمه محاولًا قتل السلطان، حيث هجم عليه الحراس وقطعوه إربًا بسيوفهم ورماحهم. حيث إن المجرم دافعه سياسي فيمكن اعتبارها عقوبة سياسية.[٣]

وكذلك وثقت تصويرتان حادثة إعدام أحد كبار القادة بشكل فوري (انظر لوحتا: ٣١، ١٥٠)، حيث أمر السلطان بإلقائه من أعلى شرفات القصر مرتين حتى مات، وذلك بسبب تآمره على قتل أحد كبار قادة السلطان بدافع الغيرة، وبسبب تعديه على حرم السلطان بسيفه دون أي إذن بطريقة أوحت بسوء نيته، فغضب السلطان غضبًا شديدًا وأمر من فوره بإعدامه بعدما وجه إليه لكمة فقد وعيه على إثرها.[٤]

- **تصاوير العقوبات السياسية التأديبية:**

هذا بالنسبة للإعدامات السياسية، أما العقوبات السياسية التعزيرية، فهي دائماً موجهة إلى موظفي الدولة من كبار القادة وصغارهم، بسبب أخطاء ارتكبوها في وظائفهم أو في تصرفاتهم بوجه عام، وقد ورد في المصادر أمثلة كثيرة لذلك.

من هذه الأمثلة عزل السلطان للشكر خان من منصب مير بخشي ومير عرض وغيره من المناصب ثم الأمر بجره من مربوطًا بذيل حصان ثم سحبه، وذلك بسبب دخوله إلى البلاط وهو ثمل من شرب الخمر وأحدث بلبلة وجلبة، فأراد السلطان أن يجعله عبرة ويلقنه درساً على حضوره إلى البلاط على هذه الهيئة السيئة دون مراعاة حرمة الملك ومقامه.[٥]

ومن العقوبات أيضاً التعزيرية السياسية مصادرة الإقطاع والنفي والمنع من المثول أمام السلطان بسبب الإهمال وإتلاف العهدة الملكية، مثلما حدث مع صديق خان الذي كان قد ولاه السلطان أمر الجيش السلطاني الكبير، إلا أن أحد الفيلة المميزين عند السلطان قد غرق أثناء عبور النهر، فغضب منه السلطان غضباً شديداً ولامه على تقصيره في بذل الجهد الضروري لعبور الفيلة الحربية

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٣.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٣٥٣.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٥ – ٨٤٦.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٣٩ – ٧٤٥.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣٨ – ٩٣٩.

بأمان، فلامه وعاقبه بمصادرة أملاكه ونفيه ومنعه من تقديم التحية الملكية إلى أن يصلح ما أفسد بإحضار فيل مميز في صفاته مثل الذي غرق. [١]

وأحياناً تكون العقوبة السياسية التعزيرية سببها ترك الإقطاعية أو المهمة والقدوم إلى البلاط دون أوامر بذلك، كما حدث مع شهباز خان وحكيم عبد الملك اللذان حضرا دون إذن أو أمر، فمنعهما السلطان من المثول أمامه وتقديم الاحترام والتحية الملكية. [٢]

ومن الأخطاء التي قد تؤدي إلى توقيع العقوبة التعزيرية، سوء التصرف والأدب مع القادة الكبار رتبة ومخاطبتهم بشكل غير لائق أو عصيان أوامرهم، ومن الأمثلة على ذلك ما جرى مع شجاعة خان الذي لم يراع أصول الاحترام مع منعم خان الخان خانان أو كما قال أبى الفضل: "لم يراع أحكام الإمارة الداخلية"، والعقوبة في هذه الحالة كما يقول: "يوبخ من سيده توبيخاً يرى فيه النبلاء عقاباً أقسى من ضربة سيف متلألئ"، وبالفعل وبخه السلطان وعهد به إلى أحد الأمراء الذي بدوره يسلمه لمنعم خان إن شاء عاقبه وإن شاء عفا عنه. [٣]

ومن الأمثلة الأخرى على توقيع العقوبة بسوء الأدب مع الموظفين الملكيين ما جرى مع شهباز خان، حيث إنه قد أساء الأدب وأطال لسانه على بخشي البلاط عندما كان ينظم الحرس لأداء التحية الملكية، عندما وضعه في رتبة أقل من رتبته ووضع آخر أقل رتبة قبله، فلم يعرض الأمر على السلطان وتسرع ولم يبق هادئاً. فعهد به السلطان إلى الراي سال درباري، وكما يقول أبو الفضل: "ووضعه في مدرسة الحكمة العملية" [٤]. وربما يقصد أنه لم يسجنه وإنما أخضعه له ليأتمر بأمر الأخير إلى أن تتحسن حاله وأخلاقه.

ومن الأخطاء التي قد تؤدى إلى عقوبة تعزيرية سياسية أيضاً، التقصير في مطاردة المتمردين والقبض عليهم، مثلما جرى مع كونار مان سينغ وزين خان كوكا، وخواجا غياث الدين وعلى آصف خان. اللذين خرجا للقبض على متمردين فروا من المعسكر الملكي، فمنعهم السلطان من الجلوس في حضرته أو تقديم التحية الملكية، فسيطر عليهم الخزي كما يقول أبو الفضل. [٥]

ومثل ذلك بالنسبة لشاه جمال بختيار الذي ثمل من شرب الخمر بينما كان في رحلته مع السلطان، فلما سأله أنكر أولاً ثم قدم الأعذار، فوبخه السلطان منعه من تقديم الولاء وعهد به رهينة لدى شاه عبد الرحيم من لكناو [٦]. ولعل سبب جعله رهينة هو كنوع من السجن لجعله يقلع عن إدمان الخمر الذي وصل به لدرجة الثمالة أمام السلطان.

هذه كانت بعض الأمثلة على العقوبات السياسية بنوعيها، الإعدامات والتعزيرية، وتكشف الأمثلة عن عقوبات الأسرى غالباً ما تكون التعذيب والإعدام، خاصة إذا كانوا من دائمي التمرد المعاندين، ليكون نكالاً لهم وعبرة لغيرهم ممن تسول له نفسه.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٢٧.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٤.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٧٩.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٣٨.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٨٩.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٣٤.

أما إعدامات رجال الدولة والحكومة، فهي إقامة للعدل وردَّ للمظالم، حيث كشفت النماذج المذكورة أنها كانت نتيجة لسوء استغلالهم للسلطة الممنوحة إليهم من السلطان ووقوعهم في القتل، أو التجرؤ على حرم السلطان وإثارة الجلبة فيه، والتعدي على سلطات القادة الكبار في مخالفة لأوامر السلطان، والتآمر على القتل، كما حدث مع أدهم خان الذي ارتكب هذه الجرائم الثلاث، وانتشار أمر كهذا بين رجال المملكة والقادة يؤذن بانهيارها وتفتتها فضلاً عن ضعف الإدارة المركزية لها، ومن كان لابد للسلطان من إيصال رسالة لكل من تسول له نفسه أنه غير مسموح بذلك، وأنه مهما علت درجة رتبة القائد ومهما كانت علاقته بالسلطان فإنها لن تغني عنه شيئاً أذا ارتكب مثل هذه الجرائم.

أما عن هيئة هذه الإعدامات وطريقة توقيعها فيبدو أنها دائماً ما كانت تتم بطريقة علنية على سبيل استعراض العدالة والدعاية الإيجابية لقوة السلطان وعدله، حيث كانت تقرأ صحيفة الاتهامات على الشخص والعقوبة التي يستحقها، ثم تنفذ العقوبة بعدها، ومن خلال اللوحات التي وثقت إعدامات سياسية (انظر لوحات: ٣٦، ٧١، ٧٢، ١٥٥، ١٨٣) يظهر أن التنفيذ يتم في ساحة مخصصة تسمح بتجمع الرعية للمشاهدة، تحقيقاً للغرض الدعائي المذكور، وتكون هذه الساحة إما داخل المدينة أو القلعة أو الحصن (انظر لوحتا: ٧١، ١٨٣) وربما تكون أمامها (انظر لوحات: ٣٦، ٧٢، ١٥٥).

أما وسيلة تنفيذ الإعدام فتتنوع، فمنها الشنق (انظر لوحتا: ٣٦، ١٥٥) ويتم تقيد أيدي المجرم أمامه من عند كفيه، ثم يربط عنقه في حبل معلق على بكرة أو عجلة دوارة على عارضة خشبية محمولة فوق عمودين، ويمسك بطرف الحبل منفذو حكم الإعدام، الذين يقوموا بشد الحبل ورفع المجرم من رقبته ليصبح معلقاً منها فيختنق حتى الموت.

ومن وسائل الإعدام أيضا الرمي تحت أقدام الفيلة (انظر لوحات: ٧١، ٧٢، ١٨٣)، وتنفذ بتقييد المجرمين، وذلك بأكثر من طريقة كما أظهرت اللوحات، منها تقييد المجرم بربط يديه من خلف ظهره من عند مفصل الكوع (انظر لوحة ٧١)، وربما ربطت كلتا يديه من الأمام إلى عنقه من الأمام بحبال، أو ربطها من الخلف بقيود خشبية (انظر لوحة ٧٢)، وربما لا يقيد مطلقًا، وإنما يلقى تحت أقدام الفيلة مباشرة في وجود المشرفين والحراس.

وفي بعض الأحيان تنفذ الإعدامات فوراً، إما كرد فعلي دفاعي سريع كما في حالة الشخص الذي حاول اغتيال السلطان (انظر لوحتا: ٣٥، ١٥٤)، حيث تم تهبيره تهبيراً بالسيوف والرماح بواسطة كثير من الحرس الحاضرين، وربما كان الإعدام الفوري على سبيل الردع والتأديب الذي لا يحتمل التأجيل، أو مجرد رد فعل للغضب الشديد من السلطان بسبب الفعل الذي ارتكبه الشخص، كما في حالة أدهم خان الذي أمر السلطان بقتله من فوره بإلقائه من علو مرتين متتاليتين إلى أن مات (انظر لوحتا: ٣١، ١٥٠)، وذلك أمام موظفي القصر.

أما العقوبات السياسية غير الإعدام، والتي يمكن تسميها بالعقوبات التعزيرية أو التأديبية، والتي وقعها السلطان على موظفيه وقادة دولته، فيظهر من الأمثلة التي تقدمت أن أسبابها تدور حول التقصير والإهمال، وسوء التصرف فيما أوكل إليهم من مهام، أو فيما يقتضيه منصبهم وعملهم ومهماتهم من سلوك وتصرفات، وقد تعددت الصور التي مثلت هذا السبب، مثل إساءة التصرف مع القائد الأعلى والحديث معه بأسلوب غير لائق فيما يشبه العصيان، والذي سماه أبو الفضل بمخالفة قواعد الإمارة الداخلية، ومثل إتلاف أو إضاعة العهدة الملكية المكلف بها القائد أو الموظف، أو تقصير أحدهم في تنفيذ الأوامر بما يعود بالضرر على الدولة، أو عدم القيام بواجبات المنصب بوجه

عام، وربما كان بسبب الفساد وسوء استخدام السلطة الممنوحة من السلطان، أو الحضور إلى البلاط بدون أمر من السلطان.

وبالنسبة لصور هذا النوع من العقوبات ومن خلال الأمثلة المتقدمة، يتبين أنها قد تنوعت وتراوحت في درجة شدتها، فمنها السجن، أو الضرب بالعصا، أو الجلد، أو مصادرة الأملاك والنفي، وكثيراً ما كانت العقوبة تتمثل في المنع من المثول أمام السلطان أداء التحية له، وتلك الأخيرة مخصصة لكبار القادة وكبار الموظفين ممن هم مسموح لهم بالمثول أمام السلطان والحضور إلى البلاط.

وفي بعض الحالات كان يتم ضرب الشخص الضرب بالعصا [١]، أو الجلد[٢]، ولأسباب مختلفة.

٢. تصاوير العقوبات غير السياسية:

هي العقوبات التي لم تكن أسبابها سياسية، سواء كانت موقعة على الرعية أم أعيان الدولة ورجالاتها، وترتبط غالبًا بجرائم الشرف والاحتيال أو القتل عدوانًا وظلمًا، وقد تنوعت العقوبات ما بين الإعدام وغير الإعدام.

- **أما عقوبة الإعدامات لأسباب غير سياسية:**

من أمثلتها إعدام خواجة معظم خال السلطان ومعه خادمه وأعوانه، وذلك بسبب قلته زوجته ظلمًا وعدوانًا دون أي سبب منها، وزاد ذلك انه فعل فعلته أثناء زيار السلطان له في بيته ليوصيه على زوجته بطلب من والدتها، وأن خادمه الججراتي قد هم بالتحرك بسيفه في حضرت السلطان، بل إن خواجه نفسه اساء الادب في حديثه أمام السلطان عندما سأله لماذا قتلت المرأة المسكينة؟ فأمر السلطان بإعدامه بواسطة إغراقه في النهر هو وأتباعه الذين كانوا عوناً له على إثارة المشاكل من قبل، وقد أشرف السلطان بنفسه على ذلك. [٣]

وأحيانًا يتم توقيع عقوبة الإعدام والقصاص على جرائم القتل الطائفي، حيث حدث أن أمر السلطان بإعدام محمد فولاد بن خودا داد بارلاس وأحد رفقائه، حيث كانوا شديدي التعصب لمذهب الشيعة الإمامية، وكان كثير الحديث عنه والجدال مع من حوله من أفراد المذهب السني، ومنهم الملا أحمد تته السني المذهب، فتربص الأول بالأخير واعتدى عليه محاولًا قتله في أحد أزقة المدينة، إلا أنه نجى منهم بيدٍ مقطوعة حيث فر هارباً وهو ينزف إلى خواجه ملك علي قائد عسس المدينة، وبعد التحريات وثبوت التهمة عليهما، أمر السلطان بقتلهما على الفور ثم ربط جثتيهما بأقدام فيل والطواف به في شوارع المدينة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٥.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ٨٥١.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٨٦ – ٧٨٧.

-Allami; **The Akbarnama**, Vol. I, P. 334 – 337.

وهناك مثال آخر للإعدامات، يتعلق بجريمة احتيال انتحل فيها شخص براهمني شخصية أحد الراجاوت الهندوس، وصدقه السفهاء بسبب الشبه بينه وبين من ادعى انه هو، وبسبب ثقته الزائدة بنفسه فيما ادعى، فلما وصل خبره إلى البلاط أُحضر من فوره وعوقب بالقتل. [١]

ومن أمثلة القصاص إعدام شخص يدعى نوراي أحادي، وذلك بسبب شخص أرمني بعد ان تشاجر معه خلال احتسائهم الخمر، حيث قصد منزله وقتله فيه.[٢]

ويمكن إضافة مثال آخر، حيث تم توقيع الإعدام قصاصاً على أحد الفرسان المهرة البارزين المعروف باسم بجالا الذي كان يتمتع بثقة عالية، وكان السبب هو إغوائه لامرأة وقتل زوجها، فلما بلغ الأمر السلطان أمر بسجنه لحين التحري، فأثبتت التحريات فعلته إضافة لأفعال أخرى، فتم إعدامه بعد قراءة صحيفة اتهاماته وجرائمه على العلن، ويقول أبو الفضل معلقاً على ذلك: "وعلى الرغم من علاقة المودة الطويلة والطيبة المفرطة، تلقى عقابه وتلطخ بالعار في هوة العدم".[٣]

- **تصاوير العقوبات التأديبية غير السياسية:**

تعددت العقوبات التأديبية غير السياسية وتنوعت بحسب كل حالة وما يناسبها، وفيما يلي ما يوضح ذلك.

فقد حدث أن قام شخص يدعى حافظ قاسم بالاعتداء على امرأة واغتصابها، فأمر السلطان بأن يخصى، وقد مات بعدها بقليل متأثرًا بجرحه.[٤]

وحدث أيضاً أن أحد رجال البلاط قد جمعته علاقة محرمة بأحد خدامه، فلما علم السلطان فرق بينهما، فأرسل السلطان من يقبض عليه، وأمر بعد القبض عليه بمعاقبته بشكل مناسب، ثم سجنه في رواق "جلخانه" (Jilaukhana)، وكان يتلقى الركلات من الجميع، والجلخانه عبارة عن حجرة صغيرة تحت السلم العام المؤدي إلى قاعة الاجتماعات الملكية العامة، وتسمى أيضاً قاعة الاستماع على أساس أن كل من يدخل إلى القاعة العامة والخارجون منها يصعد على هذا السلم الذي توجد تحته الحجرة التي سجن بها هذا الشخص، فيسمع خطواتهم بشكل متواصل، فتتحول مع مرور الوقت وظروف الوحدة والتشهير إلى ركلات معنوية قاسية موحشة.[٥]

ومن الأمثلة الإضافية أيضاً عقوبة قطع الساقين، حيث أمر الملك ببتر قدمي أحد مربي الفهود الذي انتزع حذاء أحد العامة الضعفاء عنوة، فبكى الأخير بكاًء شديداً لضعفه فسمع السلطان بكاءه مصادفة، ولما عرف السبب وتحرى المسألة، أمر بتوقيف مربي الفهود وبتر قدميه ليكون عبرة لمن يعتبر.[٦]

ويمكن إضافة مثال آخر يوثق عقوبة التشهير والتجريس وثقت حادثته التصويرتان (٥٩، ١٥٩)، حيث حدث أن قام أحد عمال مخيم الصيد الملكي، حيث قام بإطلاق سهم على أحد الخدم

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦٢٨.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٨٧٧.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٥٨ – ٤٥٩.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٨٥٥.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٣٤ – ٨٣٥، حاشية رقم (١).
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٩.

الآخرين، فشكاه الأخير إلى السلطان الذي غضب بشدة وأمر بقتله بقطع رقبته، وعلى الرغم من أن منفذ العقوبة قد ضربه ثلاث مرات بالسيف إلا أنه لم يؤثر فيه، فأمر السلطان بعدم قتله استجابة لقدر الله، لكنه أمر بتجريسه والتشهير به في المعسكر كله، فحلقوا رأسه وأركبوه حماراً بطريقة معكوسة (انظر لوحة: ١٥٩) بينما زادت اللوحة (٥٩) على ذلك أنهم جعلوه يمسك ذيل الحمار وكأنه سرج. [١]

كانت هذه بعض الأمثلة للجرائم غير السياسية التي وقعت عليها عقوبات الإعدام والعقوبات التعزيرية التأديبية.

ويظهر من العرض السابق أن الإعدامات غير السياسية قد تعددت وتنوعت أسباب توقيعها، غير أن الغاية الأساسية الغالبة عليها هي القصاص للمقتول من القاتل، مثل قتل من قتل زوجته ظلماً وعدواناً، وقد يترتب على الإعدامات بشكل عام تحقيق مصالح اجتماعية متنوعة تختلف بحسب الحالات الموقع عليها العقوبة، مثل ردع المتعصبين من المذاهب والأديان المختلفة، وكبح أصحاب الغضب من ارتكاب القتل بسبب مجرد شجار.

وأحياناً يكون القتل وسيلة للقضاء على المحتالين والمنتحلين، ولتحذير كل من تسول نفسه ادعاء انه شخص ما غير نفسه، ويتخذ ذلك وسيلة للوصول إلى الغنى السريع.

وتنفذ هذه الإعدامات بطرق مختلفة ومتنوعة، مثل أن يتم إغراق القاتل في النهر وقد وثقت طريقة الإغراق اللوحتان (٤٠، ١٥٦) وتظهر كل منهما طريقة مختلفة عن الأخرى بعض الشيء.

فيظهر من لوحة (٤٠) أن الإغراق قد يتم بربط يد المجرم بالحبال من خلف ظهره من عند مفصل الكوع أو فوقه بقليل، ثم يرمى في النهر مع التأكد من مجرد محاولة النجاة بأي طريقة، ويلاحظ أن طرف الحبل الذي قُيد به يمسكه أحد الرجلين فوق المركب اللذين يقومان بإغراقه، ويظهر في نفس اللوحة مجموعة أخرى يتم إغراقها بطريقة مختلفة عن السابقة، حيث يظهر في اللوحة مركب غارق، يمكن الاستنتاج منها أنهم قد وُضِعوا في هذا المركب ثم تم نقبه لإغراقهم جميعًا، وربما تم ذلك بعد التأكد من عجزهم عن السباحة كي يغرقوا مع المركب الغارق، وإن كان الإغراق بمكن تنفيذه بطريقة أقل تكلفة من إتلاف مركب.

وتوضح اللوحة (١٥٦) طريقة ثالثة مختلفة قليلاً عن السابق، وهي إغراق الشخص برميه مباشرة إلى النهر دون تقييده، لكن يتم إمساكه ورميه وتغطيسه في مياه النهر ومنعه من السباحة بعيداً او الصعود إلى أعلى لالتقاط الهواء، ويستمر الوضع على ذلك إلى أن يختنق ويلفظ انفاسه الأخيرة لعجزه عن التنفس.

وتحكي الأمثلة الأخرى طريقة مغايرة للإعدام، تتمثل بأن يتم قتل الشخص بطريقة مباشرة ثم ربطه بقدم فيل والطواف به في أنحاء المدينة.

ويلاحظ في الروايات المتقدمة أن هذه العقوبة تتم بعد التأكد من ثبوت الجريمة على المتهم، ثم تقرأ عليه تهمته قبل تنفيذ الإعدام، وهذا يقتضي أن تكون القراءة علانية غالباً، أو في حالة لم يتم القتل علانية فإن جثة المجرم يتم التمثيل والتشهير بها بطريقة تهدف إلى إعلام الناس بجريمته لكي يرتدع أمثاله، ويتم التمثيل بطرق مختلفة منها جر جثة المجرم بأقدام الفيل في شوارع المدينة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٥ – ٨٤٦.

أما العقوبات السياسية التعزيرية غير الإعدام، فيبدو انها كانت تتنوع وتختلف بحسب الحالة او العقوبة، بحيث تكون مرتبطة ومتناسبة بنوع الجريمة التي ارتكبت، فمثلاً عقوبة الاغتصاب كانت عقوبتها أن يخصى المغتصب، وفي حالة العلاقة المحرمة يكون السجن والتشهير بالشخص هو العقوبة، وفي حالة سرقة من المستضعفين مثل سرقة الأحذية مثلاً تكون العقوبة هي بتر قدمي السارق، وفي حالة محاولة القتل تكون العقوبة عادةً القتل غير أنها أحياناً تكون التجريس والتشهير كما جرى في الحادثة التي سجلتها لوحتا (٥٩، ١٥٩) حيث تم حلق رأس المجرم وإركابه على الحمار بشكل معكوس وهو مقيد اليدين، ويسير به الحرس على هذه الصورة بين الناس.

هذه كانت بعض العقوبات التي وجدت في عهد السلطان أكبر والجرائم التي ارتبطت بها، والعلاقة بين العقوبات وجرائمها من حيث النوع وكيفية التنفيذ. والملاحظ ان أغلب العقوبات التي وثقتها اللوحات كانت عقوبات سياسية، فمن بين (١٦) لوحة وردت عن العقوبات في تصاوير أكبر نامه، منها (١١) لوحة تصور عقوبات لجرائم سياسية (انظر لوحات: ٢، ٣١، ٣٥، ٣٦، ٧١، ٨٢، ١٢٥، ١٥٠، ١٥٤، ١٥٥، ١٨٣)، بينما صورت (٥) لوحات فقط تصور عقوبات لجرائم غير سياسية (انظر لوحات: ٣٩، ٤٠، ٥٩، ١٥٦، ١٥٩)

وتكشف المقارنة العامة بين العقوبات السياسية والعقوبات غير السياسية أن عقوبة الإعدام في كليهما كانت تتم بشكل دعائي إعلاني تشهيري يقصد منه الإعلان والنشر. وعلى العكس فإن العقوبات التأديبية أو التعزيرية غير الإعدام لم ينزع فيها غالباً إلى العلنية إلا في حالات قليلة.

الفصل الثاني

تصاوير ورسوم الجيش والأسطول

المبحث الأول: تصاوير ورسوم الجيش.

المبحث الثاني: تصاوير ورسوم الأسطول.

المبحث الثالث: تصاوير ورسوم المعارك الجيش والأسطول

المبحث الرابع: تصاوير ورسوم القوافل والمخيمات والمعسكرات.

المبحث الأول

تصاوير ورسوم الجيش

لم يكن نجاح السلطان أكبر في توحيد شمال الهند ووسطها إلا نتيجة لحروب متواصلة امتدت على مدى عهده كله، وقد حفل كتاب أكبر نامه برواية أحداث كثيرة من هذه المعارك، وكان طبيعياً أن يكون من بين تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه كثير من التصاوير التي تصور أحداث ومعارك حربية للجيش المغولي وما يتصل به، وفيما يلي محاولة لاستكشاف بعض الجوانب المتعلقة بهذا الجيش من خلال ما وصلنا من تصاوير ومعلومات المصادر المكتوبة.

أولًا: حصر النماذج:

قد أمكن حصر عدد (٩٠) تصويرة تصور أحداثاً تتصل بالجيش المغولي ومعاركه، وقد تنوعت موضوعاتها حسب سياق الحدث الذي تصوره، فمن حيث أنواع المعارك تنوعت إلى معارك ميادين ومفتوحة (انظر مثلاً لوحات: ٣، ١٢، ٦٨، ١٠٢، ١٧٨، ١٧٩، ٢٣٠، ٢٣٣)، وتصاوير معارك نهرية (انظر مثلاً لوحات: ٥١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥)، وتصاوير حصار القلاع والحصون (انظر مثلاً لوحات: ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٣، ٢٠١)، إضافة للموضوعات التي وردت في سياق أحداث ما قبل المعركة وبما بعدها كتصاوير الجيش أثناء التحرك (انظر مثلاً لوحات: ١٩، ٢٠، ٢٨، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٩٧، ١٤٨، ٢٢٠، ٢٣١)، وكذلك تصاوير موضوعات الغنائم (انظر لوحات: ٤١، ٤٤، ٥٥، ١٣٠)، أو تصاوير الأسرى (انظر لوحات: ٣٣، ٤١، ٤٤، ٧٠، ١١٤، ١١٧، ١٢٩، ١٩٨). فضلاً عن تصاوير نسخ مخطوطات آئين أكبري عن أسلحة الجيش المغولي (انظر لوحات: ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨).

ثانيًا: المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية بين التصاوير والمصادر المكتوبة حول الجيش والأسطول كمظهر من مظاهر نظم الحكم والإدارة في عهد أكبر؛ أن العلاقة بين كلا النوعين من المصادر علاقة توثيقية، حيث قدمت التصاوير بعض المعلومات عن أنواع الفرق العسكرية وأسلحة الجيش المغولي، وبعض المعلومات عن وسائل الحصار وطُرقه، واقتحام القلاع والحصون، والحيوانات المستخدمة في الجيش وتدريبها، وبعض المعلومات عن هيئة الجيش خلال حركته إلى ميادين المعركة، وجانب من هيئة المعارك النهرية، ونماذج تقريبية للسفن والمراكب المستخدمة، إضافة لتوثيق أنواع بعض الغنائم والهيئة التقريبية للأسرى ومعاملتهم، أما المصادر المكتوبة فهي تمدنا بمعلومات تفصيلية غزيرة عن الجوانب السابقة وجوانب أخرى إضافية عن الجيش المغولي الهندي. ومن ثم فالعلاقة بين التصاوير والمصادر المكتوبة علاقة توثيقية في جانب الجيش والأسطول الحربي.

ثالثًا: الدراسة التفصيلية:

لعب الجيش والأسطول في الدولة المغولية دوراً حيوياً محورياً هاماً، حيث ارتبط بقاء الدولة في قوتها من قوته وضعفها نتيجة لضعفه، من هذا المنطلق كان اهتمام أكبر البالغ بفاعلية جيشه على كل الأصعدة والمستويات، سواء من ناحية التسليح والجهوزية، أم من ناحية التدريب والكفاءة القتالية،

أم سرعة الحركة والتنقل، أم من ناحية وسائل الحصار، أم من ناحية الإمداد والتموين، وقد انعكس ذلك كله على الجيش من خلال الانتصارات التاريخية التي حققها ونجاحه في توحيد شمال الهند ووسطها، وفيما يلي تجلية لأهم المظاهر المتعلقة بالجيش المغولي الهندي في عهد السلطان أكبر:

أ- رسوم أقسام ورتب الجيش:

حُصرت القيادة العليا للجيش المغولي الهند بيد السلطان أكبر، فلا يتخذ قرار حرب أو غزو إلا بإذنه وقد حرص أكبر على تنظيم الجيش تنظيماً دقيقاً، وقسم رجال الجيش إلى طبقات وأقسام.[١]

ولقد قسم أكبر الجيش إلى طبقتين، طبقة الخيالة والفيالة، والثانية طبقة المشاة. وكل واحدة منهما اشتملت على عدد من الأنواع مقسمة على أساس الرتبة العسكرية وطبيعة الدور الذي تقوم به، وكل نوع من هذه الأنواع داخله تقسيمات أخرى على أساسها يتحدد الراتب الذي يأخذه.

١. أما طبقة الفرسان (الخيالة والفيالة):

تشتمل هذه الطبقة على خمسة أنواع من القوات: قادة المنصب دار، قوات "أحدي"، قوات "بروادري"، وقوات داخلي.

- **المنصب دار:**

بالنسبة لقادة "المنصب دار" فهم عصب الجيش الرئيسي، وهم (٦٦) رتبه تتحدد على أساس عدد القوات التي تكون تحت إمرة القائد، وتبدأ من قائد العشرة إلى قائد عشرة آلاف جندي وبعد ولادة أبناء أكبر الثلاث حصرت قيادة المناصب الثلاث العظمى في أولاده فقط وهي قائد العشرة آلاف لابنه سليم وقائد ثمانية آلف لابنه دانيال، وقائد سبعة آلاف لابنه مراد، بينما سمح للقادة الكبار بالترقي حتى منصب خمسة آلاف فقط.[٢]

ويكون توزيع الوحدات في هذه المناصب فيكون على النحو التالي:

أن يخدم تحت إمرة قائد العشرة آلاف وحدات الألف، بينما تخدم تحت إمرة قائد الثمانية آلاف وحدات من الثمانمائة، ويخدم تحت إمرة قائد السبعة آلاف وحدات من السبعمائة، ويخدم تحت إمرة قائد الخمسة آلاف وحدات من الخمسمائة، ويخدم تحت وحدات الخمسمائة وحدات المائة. أما بمناصب الصغرى الأقل من مائة فلا تخدم في وحدات المناصب الكبرى.[٣]

وكان أكبر يختار الرجال لهذه المناصب الكبرى بعناية بالغة، وأحياناً كان يرقي الشخص للمنصب أسميا دون زيادة عدد وحداته فعلياً أو تكون أقل من المفترض، ويمنح مع الترقية حيوانات النقل اللازمة لهذا العدد.[٤]

---

[1] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 231.
[2] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 237.
[3] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 231 - 232.
[4] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 238.

وتتنوع الرواتب والهبات لكل منصب من هذه المناصب على أساس حالة الوحدات التابعة له عند الترقية إلى المنصب الجديد، أي أن الراتب المنصب الواحد له أكثر من راتب، فمثلاً وحدة المائة بها أحد عشرة طبقة لكل منها راتب حسب حالته من حيث العدد والجهوزية عند الترقية.[1]

يتبين مما سبق أن المنصب دار هو الهيكل العام للجيش، وأنه عبارة عن مجموعة جيوش على شكل وحدات أو فرق تتبع القادة الإقطاعيين ورجال حكومة السلطان، واللذين يكونون بدورهم رهن إشارة السلطان وأوامره.

- **أحدي (The Ahadi):**

وهو قطاع منفصل تماماً عن قطاع وحدات المنصب دار، فهم يتبعون الملك مباشرة ويمكن أن يطلق عليهم وحدات السلطان أو الفرق الملكية[2]، ويذكر أبو الفضل أن سبب تسميتهم بأحدي هو أنهم يتبعون مباشرة لقائد واحد هو السلطان ولأنهم مناسبين لتكوين وحدات متناغمة [3]، ويذكر في موضع آخر أن تسميتهم مشتقة من "أحد" ولهذا هم تذكير بوحدة الإله عز وجل [4]، ويذكر أيضاً استقلالهم عن وحدات منصب دار وتبعيتهم للسلطان هو تكريم لهم[5]، وأن السلطان قد يجعل القادرين المؤهلين منهم قادة كبار.[6]

ولقد أنشأ السلطان لهم ديوان خاص يدير شئونهم ويعمل على راحتهم، وخصص لهم موظف دفع رواتب، وجعل المسئول عن هذا الديوان أحد الأمراء الكبار. وكان تجنيدهم يتم بعد فحص دقيق يتحدد على أساسه هل يصلح لترشيحه لجلالته أم لا، وبعدها يعرض على السلطان مرتين، قبل أن يتم تجنيده رسمياً.[7]

ونظراً لأنهم يتبعون للسلطان مباشرة فهو يستخدمهم وينظمهم كيف يشاء، حيث يستعمل كثيراً منهم في مكاتب الإدارة في الحكومة، مثل المخازن الملكية، والمصانع الملكية، بينما يستخدم البعض الآخر منهم لحمل المراسيم والأوامر المهمة ونقلها حيثما يشاء أكبر داخل وخارج العاصمة، ومن ثم فهم لم يكونوا مجرد جنود عاديين من العامة بل كانوا ذوو شأن في عهد أكبر وعددهم كان حوالي (٧) آلاف.

- **الطبقة الثالثة:**

وهي الطبقة الأقل في قسم الخيالة أو الفرسان، ولم بذكر لهم أبو الفضل وظيفة معينة، وتشمل هذه الطبقة، جنود "يك اسبه" (A yak Aspah)، ويتنوع راتبه حسب نوع الحصان الذي يركبه.[8]

٢. رسوم المشاة:

---

[1] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 238.
[2] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 249.
[3] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 232.
[4] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 249.
[5] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 249.
[6] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 232.
[7] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 249 – 250.
[8] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 251

وهم أنواع وطبقات متعددة، ويكلفون بأعمال غير عادية، وقد نظم السلطان رتبهم وفرقهم بأسلوب دقيق مناسب للأدوار التي يؤدونها.[1] وأنواعهم على النحو التالي:

- **آواره نويس (The Machlock – bearers):**

يحتوي الجيش على عدد (١٢) ألف منهم يتصل بهذه الغرفة بتكجي (Bitikchi) خبير، وصراف أمين وداروغة (Darogah) نشط. وربما اختير لهذه المناصب الثلاث أحد البندقجيه.

وتختلف الرتب في هذا القطاع، فالمتميزين منهم وذوو الخبرة يتم تعينهم قادة لعدد معين من زملائهم، وهم ثلاث طبقات لكل طبقة راتب معين. أما عامة البندقجيه فمقسمون إلى خمس أنواع أو طبقات وكل طبقة بها ثلاث تقسيمات، وكل منها راتب محدد.

- **دربان (The Drbans):**

عددهم ألف، ومسئولون عن حراسة مداخل القصور الملكية، وهم على قسمين الأول: ميردهه (The Merdahah) ولهم خمس درجات من الرواتب الشهرية. الثاني: عامة الدربان ورواتبهم على نوعين[2]. ولم تكد تخلوا تصويرة لحدث في قصر من قصور أكبر إلا وكان لهذا النوع من الحرس نصيب منها، (انظر لوحات: ٥٣، ٨٤، ٨٧، ١٢١، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠) حيث يمكن ملاحظة هذا النوع من الحرس واقف على بوابة تفتح في سور ساحة القصر في أقصى مقدمة الصورة.

- **خدمتيه (The Khidmatiyyahs):**

وهم من فرق المشاة أيضاً، ومسئولون عن حراسة المحيط الداخلي للقصر، ومتابعة تنفيذ الأوامر التي تصدر، ورواتبهم متنوعة حسب درجتهم.

ويذكر أبو الفضل أن هؤلاء الحراس ينتمون إلى طائفة كانوا مشهورين بكونهم قطاع طريق ولم يتمكن الحكام السابقين من إخضاعهم، إلا أن السلطان أكبر نجح في هذا، وقد صاروا في عهده مشهورين بصدقهم وجدارتهم، وكانوا يدعون سابقاً بـ "ماوي"، وقد منح قائدهم لقب "خدمت رائي"، وبعيش في ثراء بالقرب من شخص السلطان، ويدعي أفراد الفرقة بالخدمتيه.

وربما كان هؤلاء هم الحراس دائمي الظهور في كل تصاوير مجالس السلطان في القصور (انظر شكل لوحات:١١، ١٨، ٥٣، ٧١، ٨٥، ١٠٩، ١١٩)، وفي مجالسه في المخيمات والمعسكرات (انظر مثلاً لوحات:٢، ٥٠، ٩٤، ١٢٥، ١٥٨، ٢٠٤، ٢٠٧)، حيث يمكن ملاحظة رجل أو أكثر يقفون أمام الجموع المتواجدة سواء داخل القصر أم في المعسكر، وبأيديهم عِصِي سوداء طويلة رفيعة، وبعضهم يرسم رافعاً لها في الهواء في وجه بعض الحضور وهو في حالة

[1] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 251

[2] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 251 – 252.

انفعال (لوحة: ١٣٨)، ودائماً ما يرسمون واقفين في المساحة الفارغة أمام العرش ناحية حملة العرش القور خانة أو ناحية الحضور عن يمين العرش.

- **ميوره (The Mewrah):**

هم من سكان ميوات، ومشهورون بسرعتهم كعدائين، ويمكنهم إحضار أي شيء من مسافات كبيرة بكل حماس، كما أنهم جواسيس ممتازين حيث يقومون بأعمال معقدة كثيرة. يتوفر منهم ألف فرد على أهبة الاستعداد لتنفيذ الأوامر. ورواتبهم نفس رواتب الخدمّيّة.

- **شمشير باز (The Shamsherbaz):**

وهو مصارعون بالمبارزة بالسيف، ويوجد منهم أنواع مختلفة، ويؤدون عروضاً مذهلة. مملوءة بخفة الحركة والسرعة والشجاعة في مواصلة القتال. وأنواعهم من حيث أدائهم وعروضهم المتنوعة، ويوجد منهم مائة ألف بشكل عام، لكن المتواجد منهم ألف فرد على أهبة الاستعداد [١].

- **بهلوان (The Pahlwans):**

هم مؤدو العروض القتالية المبنية على القوة الجسدية فقط دون سلاح، ويوجد منهم في البلاط مصارعون وملاكمون من فارس وتوزان، ورماة الحجارة والرياضيون من الهندستان، وغيرهم من الرجال الرياضيين وممارسوا ألعاب القوة. وتتراوح مرتباتهم وتتفاوت، وفي كل يوم يتصارع منهم اثنان متكافئان، ويقدم لكليهما الهدايا والمكافآت في هذه المناسبة.[٢]

- **جيله (The chelahs):**

وهم العبيد، وقد رفض أكبر تسميتهم عبيد لاعتقاده أن كل الناس عبيد الله فقط وليس لسواه، فغير اسمهم إلى "جيله" وهو مصطلح هندي يعني التلميذ المؤمن. وقد خصص لهم رواتب متنوعة حسب أقسامهم، وقد قسمهم إلى أقسام متنوعة وسلمهم إلى درجات آخرين ذو خبرة لتكليفهم بالأعمال الملائمة وفتح لهم باب الترقي في المناصب بناء على اجتهادهم وبذلهم وإخلاصهم فيما يطلب منهم ومواهبهم.[٣]

- **كُهاره (The kuhars):**

وهم طبقة من الحمالين منتشرة في الهند بشكل خاص، حيث يحملون الأثقال المختلفة على أكتافهم ويرتحلون مع القوافل عبر الجبال والوديان على أقدامهم. وهم منتشرون في الهند، وأفضل فئة منهم تأتي من الدكن والبنغال، يوجد بالبلاط عدة آلاف منهم على أهبة الاستعداد دائماً، ولهم رواتب متفاوتة.[٤]

---

[1] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 252 – 253.
[2] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 253.
[3] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 253.
[4] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 253 – 254.

ولقد ظهرت رسومهم في سياق لوحة (٦٦) التي تصور جانباً من قافلة جيش أكبر أثناء مطاردته للمتمرد على قلّي خان، ويلاحظ في يمين وسط اللوحة أحد هؤلاء الحمالين حاملاً الأمتعة على رأسه، وآخر مثله في يسار مقدمة اللوحة.

- **داخلي (The Dakhili):**

وهم قوات مشاة مختلطة يتم تسليمهم لأحد قادة المنصب دار لكن تتولى الدولة دفع رواتبهم، وتتكون من حملة البنادق "بندقجي" ورماة السهام، وتسمية هذه القوة في السجل الرسمي الوصفي هو القوات النصف حربية.

وينتمي إلى هذه الفئة أيضاً الحدادون وحملة المياه، والمشرفين. ولعل هذا سبب وصفهم بقوات نصف عسكرية أو مختلطة. وتتنوع رواتبهم وتتفاوت حسب طبقاتهم ورتبهم.[١]

ولقد ظهرت رسوم لعدد منهم في لوحات مختلفة، غير إن تناولها سيكون عند الحديث عن فئات الصناع والعمال.

ب- رسوم أسلحة الجيش المغولي الهندي (القورخانه):

يرتبط رخاء أي دولة وقوة اقتصادها وسلامة شئونها بمدى قوة وفاعلية الأسلحة التي يعتمد عليها جيشها، ولهذا فقط أعطى السلطان أكبر كل انتباه ورعاية وعناية وتدقيق لهذا الجانب. وتجلت في سعيه لكل جديد من الأسلحة والطرق المثلى لصناعتها ومدى فاعليتها بتجربتها، ويطلق على ترسانة الأسلحة للجيش المغولي الهندي (القور خانه).[٢]

١. حصر نماذج الدراسة:

وتقريباً لا تخلو تصويرة من تصاوير أكبر نامه من نماذج لأسلحة الجيش المغولي الهندي. خاصة تصاوير المعارك الحربية المتنوعة، (انظر مثلاً: ٣، ٢٧، ٢٣٠، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٥١، ٥٧، ١٩٤). فضلاً عن أن المجلد الأخير من كتاب أكبر نامه وهو آئين أكبري يحتوي علي لوحتين بهما نماذج لخمسة وثلاثين نموذجاً من نماذج أسلحة الجيش المغولي الهندي (انظر لوحات: ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨).

٢. المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية بين التصاوير والمصادر المكتوبة حول أسلحة الجيش المغولي الهندي أن العلاقة بينهما هي علاقة توثيقية في أغلب الجوانب، حيث إن المصادر تقدم معلومات تفصيلية عن أنواع الأسلحة المغولية الهندية وأسمائها، وفي الوقت نفسه تقدم التصاوير توثيقاً لكل هذه الأسلحة المختلفة من خلال الرسوم التقريبية التي ظهرت فيها والسياقات الحربية من حيث أنواع المعارك وأي الأسلحة غلب أو يغلب عادة استخدامه فيها.

---

[1] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 255.
[2] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 109.

ج- الدراسة التفصيلية:

تجلت عناية السلطان بالقور خانة في اهتمامه بكل ما هو جديد وجيد من الأسلحة المتنوعة، وكذلك اهتمامه بتطوير الأسلحة وطرق صناعتها، فضلاً عن تجربة الأسلحة التي يتم صناعتها للتأكد من فاعليتها وجودة تصنيعها، بل واهتمامه بأسعار الأسلحة المعروضة للبيع في متجر السلاح.[١]

ومن الأمثلة على ذلك تجربته درع مطلي أُحضر له، حيث نصبه هدفاً وأطلق عليه النار، لكن الرصاصة على الرغم من قوتها لم تحدث أي أثر في الدرع. فأمر من فوره بصناعته وإمداد فرق الجيش به على مستوى المملكة.[٢]

وكما تقدم في الحديث عن شارات الملك والسلطنة في المبحث الأول من هذا الفصل، فإن السلطان يعتبر أن القور خانة ليست فقط مصنع سلاح لإمداد الجيوش، بل كان يراها شارة من شارات ملكه، ولهذا كان يحرص على الاقتناء من كل نوع من أنواع الأسلحة أفضل ما صنع فيها بعد تجربته، وكان يستخدمها كلها وفق نظام معين وترتيب معين[٣]، وكل أسلحة السلطان الشخصية لها أسماء ومرتبة لمراتب ودرجات داخل كل نوع من الأسلحة. فمثلاً السيوف كان لها رتبتين، "الخاصة". وعددها ثلاثون "والكوتال" وعددها أربعون سيفاً، وعندما يقل عدد السيوف في رتبة "الخاصة" بسبب منح الهدايا والعطايا للقادة، يتم استكمال النقص من سيوف "الكوتال".[٤]

ويمكن تقسيم أسلحة الجيش إلي أسلحة بيضاء ودروع أو الأسلحة النارية من بنادق ومدافع متنوعة وفيما يلي تفصيلها:

- **رسوم الأسلحة البيضاء والدروع:**

بالنسبة للأسلحة البيضاء والدروع فقد ذكر أبو الفضل عدد (٧٧) سلاح أبيض من سيوف وخناجر أو سكاكين إضافة لدروع مختلفة، وقد صرح أبو الفضل في آيين أكبري نصيًّا بأنه سوف يوضح بعض الأسلحة بالصور، ومن ثم فقد احتوت كل نسخ مخطوطات آيين أكبري علي لوحتان تصوران (٣٥) نموذجاً من الأسلحة الـ (٧٧)، (انظر لوحات:٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨)، ولقد قدم السير سيد أحمد خان في تحقيقه لمخطوط آيين أكبري استكمالاً للأسلحة التي لم يصورها أبو الفضل من الـ (٧٧) نوع التي ذكرها، وسوف اعتمد علي أشكال السير سيد أحمد خان في التمثيل لهذه الأشكال التي ذكرها أبو الفضل.

---

[1] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 109.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 109.
[3] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 109.
[4] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 109.

وبالجمع بين تصاوير آيين أكبري المذكورة عالية وتصاوير أكبر نامه يمكن تحديد رسوم وأشكال الأسلحة الباقية من (٧٧). وفيما يلي في الجدول الموضح الأسلحة التي ذكرها أبو الفضل:

م	اسم السلاح	الرسم الإنجليزي	رقم الشكل	م	اسم السلاح	الرسم الإنجليزي	رقم الشكل
١	شمشير (سيف يمتاز بالنصل المقوس)	———	٦٦	٤٠	تفك دهان	(Tufakidahan)	٩٩
٢	كَهَانْدَه (سيف ذو نصل مستقيم)	(kahandah)	٦٧	٤١	بشت خار	(pushtkhar)	١٠٠
٣	جَبْتِي عصا (هو سيف في عصا للمشي)	(Gupti Aca)	٦٨، ٦٩	٤٢	شصت آريز	(shactawez)	———
٤	جَمْدَهَرَه (نوع من الخناجر)	(Jamdhar)	٧٠	٤٣	جره كشا	(girihkusha)	١٠١
٥	خنجر	(Khanjar)	٧١	٤٤	خارِ ماهي	(khari mahi)	١٠٢
٦	كَهَبْوَه	(Khapwah)	———	٤٥	جُوْبَهَنْ	(gobhan)	١٠٣
٧	جَمْ كُهْاَكْ	(Jam Khak)	٧٢	٤٦	حَجْبَاجْ	(gajbag)	١٠٤
٨	بانكْ	(Bank)	٧٣	٤٧	سبر	(sipar)	١٠٥
٩	جَنَبْوَه	(Jhanbwah)	٧٤	٤٨	دَهَاَل	(dhal)	١٠٦
١٠	كَتَّاره	(Katarah)	٧٥	٤٩	كِهِيْرَة	(kherah)	———
١١	نَرْسِنِكْ مُوْتْه	Narsink) (Moth	٧٦	٥٠	بهري	(pahri)	١٠٧
١٢	كمان (القوس الصغير)	(Kaman)	٧٧	٥١	أُدَانَه	(udanah)	———
١٣	تَخش كمان (سهم القوس الصغير)	Takhsh) (Kaman	٧٨	٥٢	دُبُلغه	(dubulghah)	١٠٨
١٤	ناوك	(Nawak)	———	٥٣	كُهُوْجِهِي	(khoghi)	———
١٥	تير (حزمة السهام)	———	٧٩	٥٤	زِره كلاه	(zirih kulah)	١٠٩
١٦	تركش (الكنانة)	———	٨١	٥٥	جُهُوْجُهُوَة	(ghug huwah)	١١٠
١٧	دَدِيْ	(Dadi)	———	٥٦	جَيبه	(jaibah)	———
١٨	تير بردار	(Tirbardar)	———	٥٧	زره	(zirih)	١١١
١٩	بيكان كش	(Paikankash)	٨٠	٥٨	بجتر	(bagtar)	١١٢
٢٠	نيزه (حربة أو رمح)	(Naizah)	٨٢	٥٩	جوشن	(joshan)	١١٣
٢١	بَرْجَهَ	(Barchhah)	٨٣	٦٠	جهار	(char ainah)	١١٤
٢٢	سَانج	(Sank)	٨٤	٦١	كُوْتِهِيْ	(kot'hi)	١١٥
٢٣	سَنْتِهى	(Sainthi)	٨٥	٦٢	صادقي	(cadiqi)	١١٦
٢٤	سِيْلَرَهَ	(Selarah)	٨٦	٦٣	أَنْجِرْكَهَ	(Angirk hah)	١١٧
٢٥	جُرز (هراوة)	(Gurz)	٨٩	٦٤	بَهَنْجُوْ	(Bhanju)	———
٢٦	شيش بر	(Shashpar)	٨٧	٦٥	جهره زِره آهني	chihrahzirihi) (ahani	١١٨
٢٧	كيستن	(kestan)	———	٦٦	سلح قباي	(Salhqaba)	———
٢٨	تبر	(Tabar)	٨٨	٦٧	جهل قد	(chilhilqad)	١١٩
٢٩	بيازى	(Piyazi)		٦٨	دستوانه	(dastwanah)	١٢٠

م	اسم السلاح	الرسم الإنجليزي	رقم الشكل	م	اسم السلاح	الرسم الإنجليزي	رقم الشكل
٣٠	زاغنول (فأس مدبب)	(Zaghnol)	٩٠	٦٩	راك	(Rak)	١٢١
٣١	جَكَرْبَسُوْلَهَ	(Chakar-basolah)	٩٢	٧٠	جَنْتَهْ سُوْبْهَاْ	kant Hah) (Sobha	١٢٢
٣٢	تبرزاغنول	(Tabar zaghnol)	٩١	٧١	موزة آهني	(Mozahi Ahani)	١٢٣
٣٣	ترنكَاله	(tarangalah)	٩٣	٧٢	كجيم	(kajem)	١٢٤
٣٤	كارد	(karad)	٩٤	٧٣	أرتك كجيم	(Artak Ikajem)	١٢٥،١٢٦
٣٥	جَبْتِيْ كارد	(gupti kard)	٩٥	٧٤	قشقه	(Qashqah)	١٢٧
٣٦	قَمجي كارد	(qamchi kard)	٩٦	٧٥	جاردني	(Gardani)	———
٣٧	جاقو (مدية)	(chaqu)	٩٧	٧٦	بندق (سلاح ناري)	———	———
٣٨	كَمان جُروهه (سهم)	(kamani guronah)	٩٨	٧٧	بان (صاروخ)	(Ban)	١٢٨
٣٩	كَمْتَهَ	(kamthah)	———	—	———	———	———

- **رسوم الأسلحة الجماعية النارية (المدافع والبنادق):**

أما المدافع فكانت ذات أهمية عظمى في ذلك الوقت، حيث لعبت دوراً محورياً في انتصارات أكبر ونجاحه في توحيد شمال الهند، ولولاها لما تمكن من ذلك، لهذا كان يعتبرها مفاتيح الغزو والسيطرة. فضلاً عن كونها وسيلة لحماية الدولة وبقائها.[١]

ومن ثم فقد اعتنى أكبر بتصنيعها وتطويرها، فوفر لها المشرفين والكتبة لإدارتها بشكل منظم دقيق، ولجعلها في حالة دائمة من التكييف مع حاجات الجيش الدائمة للإمدادات سواء بالذخيرة أو المدافع الجديدة لتحصين القلاع والحصون والبلاد التي سيطر عليها حديثاً.[٢]

ولم يتوقف على ما سبق بل لأن أكبر نفسه ساهم في اختراع نماذج وتصاميم ومدافع جديدة فعاله، فمثلاً اخترع مدفعاً يمكن تفكيكه إلى أجزاء ونقله بسهولة وإعادة تركيبه مرة أخرى عند الاقتراب من ساحة المعركة (شكل)، وأيضاً اخترع فكرة ضم أو جمع (١٧) مدفعاً صغيراً بطريقة تمكن من إطلاقهم معاً في نفس الوقت بفتيل واحد (انظر شكل)، بل إنه أخترع نوعاً جديداً من المدافع يمكن استخدامه بسهولة وفاعلية من فوق ظهر الفيل ويسمى هذا النوع "ججنال" (Gajnals) فضلاً عن اختراعه لمدفع صغير يمكن لفرض واحد حمله واستخدامه ويسمى هذا النوع باسم "نرنال" (Narnal).[٣]

وكانت المصانع الملكية تنتج جميع أنواع المدافع وججنال ونرنال بصفة خاصة، وكان يتم توزيع الإنتاج إلى جميع أنحاء المملكة، وتحصل كل منطقة على النوع الأكثر فاعلية وملاءمة لها فمنها ما للحصار والقلاع والحصون، وأخرى للمعارك النهرية، لكن السلطان يصنع له أسلحة منفصلة عن تلك التي يتم توزيعها، وتكون من كل أنواع المدافع، وتصحب قواته في مسيرها. ولا

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 112.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 112.
[3] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 112 - 113.

يمكن معرفة عدد المدافع التي امتلكها الجيش المغولي[1]، لكنها كانت بلا شك كافية لاحتياجاته بدليل النجاحات التي حققها في السيطرة والحكم.

وبالنسبة للبنادق فهي تتصل بالمدافع من ناحية أن كليهما سلاحٌ ناري، ولقد كانت محل اهتمام وتفضيل خاص من قبل السلطان حتى إنه كان بارعاً في صناعتها بنفسه، وقد حرص على تطوير مواصفاتها وإمكاناتها ومعالجة مشكلاتها، حيث أصبحت في عهده تصنع قوية متينة مما لا يسمح بانفجارها أثناء الاستخدام.[2]

ولقد اختلفت وتنوعت البنادق المصنعة من ناحية الطول والقصر ومن ناحية كونها مزخرفة أم لا، وكذلك من ناحية طريقة الصنع، واشتهر من صناعها في مصانع أكبر كل من أستاذ منصور وحسين.[3]

ولقد كان من الضروري تنظيف البنادق باستخدام أدوات معدنية بشكل دوري بعد الاستخدام حتى يمكن استخدامها مرة أخرى، وكانت هذه المهمة تستغرق جهداً كبيراً نظراً لأعدادها الكبيرة، وقد حاول أكبر معالجة هذا الأمر لتأثيره على فاعلية قواته وقدرتها على استخدام البنادق، فاخترع لذلك عجله دواره يمكن تحريكها، يركب عليه (١٦) بندقية، وأثناء الحركة يتم تنظيفها معاً في وقت واحد وفى مدة زمنية قصيرة جداً، ويتم تدويرها باستخدام بقرة مثل الساقين. ولقد أورد لها أبو الفضل رسماً توضيحياً لهذه العجلة وجر الحيوان لها[4] (انظر لوحة: ٢٤٣)، وقد اعتمد سير سيد خان على هذا الرسم وأعد شكلاً أكثر إيضاحاً (انظر شكل: ١٢٩، ١٣٠).

ولقد اشتملت القور خانة الملكية كما تقدم على نماذج خاصة بالسلطان من كل الأسلحة، ومن بينها البنادق، وكانت البنادق الخاصة بالسلطان لها مراتب ودرجات مثلها في ذلك مثل الأسلحة الأخرى، وكانت من حيث طريقة الحصول عليها تتنوع إلى مصنعه، ومشتراه، ومهداه إليه. وكل منها إما طويلة أو قصيرة، ثم تقسم كل منها من ناحية كونها عادية (ساده)، أو ملونة ومزخرفة (رانجين)، أو مطروقه (كوفتكار)، ويبلغ جملة عددها عدة آلاف، إلا أن السلطان اصطفى لنفسه عدد (١٠٥) بندقية سميت بـ "خاصة" لاستخدامه الشخصي.[5]

وبالنسبة للتصاوير فإنها لم تعكس أكثر من نماذج الأسلحة المختلفة في سياقات الحرب المتنوعة من حصار ومعارك ميدانية مفتوحة، ومعارك نهرية، وقد فرضت كل واحدة منها استخدام أسلحة أكثر من الأخرى، وإن كانت الحاجة إلى النصر تفرض التكييف واستخدام كل ما يمكن استخدامه.

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 113.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 113.
[3] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 113 - 114.
[4] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 115.
[5] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 115.

المبحث الثاني

تصاوير ورسوم الأسطول

مثَّل الأسطول قسماً مهماً من الجيش المغولي الهندي، خاصة في إدارة العمليات على الجبهات في المقاطعات الشرقية المليئة بالأنهار، فكانت وسيلة لنقل الجند ومهاجمة القلاع والحصون المحمية بالأنهار والمجاري المائية، فضلاً عن كونها تسهل وتسرع عمليات الإمداد والتموين للجيش من العاصمة.

إذ يخبرنا أبو الفضل عن اهتمام أكبر البالغ بهذا القسم من الجيش، وأنه يعتبر رعايته وترقية وكفاءة وفاعليته من عبادة الله عز وجل، حيث يراه وسيلة مهمة وناجحة لإنجاح كثير من العمليات العسكرية للجيش، وأنه أيضاً ذو فائدة عظيمة للملكية بوجه عام، ووسيلة للحصول لكل ماله وقيمته، مثل إمدادات المحاصيل والتجارة للشعب والحكومة.[1]

أولًا: حصر نماذج الدراسة:

ولقد صورت عدد من تصاوير أكبر نامه بعض الأحداث التاريخية المهمة التي ارتبطت بها البحرية عموماً والأسطول خصوصاً، وقد أمكن حصر عددها وهي (١٢) تصويره، وقد تنوعت السياقات التي ظهرت فيها السفن والقوارب وغيرها، فمنها ما ورد في سياق غير حربي كالمواكب العامة للسلطان ونوابه (انظر لوحات: ٥، ٩، ٤٠، ٥٢، ١١٦، ١٥٦، ١٨٩، ١٩٠)، أو مراكب نقل البضائع والأمتعة وعبور الأنهار (انظر لوحات: ٩، ٢٣، ٢٤، ٥٦، ٥٧، ٢٣١). ومن السفن ما ورد في سياق المعارك النهرية (انظر لوحات: ١٥، ٥١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ٢٠٠).

ثانيًا: المقارنة الإجمالية:

وتكشف المقارنة الإجمالية للقارئ أن العلاقة بين التصاوير كمصدر والمصادر المكتوبة المعاصرة هي علاقة "جديدة تكميلية"، حيث إن التصاوير تمدنا بشكل تقريبي عن هيئة المواكب الملكية النهرية، وهيئة المعارك النهرية، ونماذج تصميم مختلفة للسفن والقوارب والجسور المصنوعة منها ووظائفها المتنوعة التي ظهرت تقوم بها في التصاوير، أما المصادر المكتوبة فهي لا تمدنا بمعلومات ذات بال عن الجوانب السابقة، لكنها تفيض معلوماتها فيما يتعلق بمظاهر اهتمام أكبر بهذا القسم من الجيش والحكومة، وإضافة للنظم الموضوعة للمواصفات العامة للسفن وأهم الموانئ، وأماكن بناء السفن، إضافة للمسميات الوظيفية لاختصاصات العاملين بهذا القطاع ورواتبهم، فضلاً عن الشخص المكلف من الحكومة بإدارة الممرات والمعابر المائية والموانئ "مير بحر" والمهمات المنوطة به، إضافة للرسوم التفصيلية المفروضة على المعابر والممرات النهرية والموانئ، وغيرها. ومن ثم فالعلاقة هنا علاقة "جديدة تكميلية". ويمكن من خلال الجمع بينهما الوصول إلى صورة تقريبية عن حالة هذه الإدارة في الدولة المغولية.

ثالثًا: الدراسة التفصيلية:

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, p. 279.

يمكن تناول البحرية والأسطول في عهد أكبر من خلال الحديث عن الجوانب الأربعة التي صنفها أبو الفضل عند الحديث عنها، وهي (السفن – العاملون على ظهر السفن – القائد المكلف بإدارة هذه الإدارة – الرسوم المفروضة على هذا القطاع).

أ- رسوم السفن والمراكب:

نظراً لكثرة الأنهار في الهند فقد صارت السفن والقوارب وما يدخل في إطارهما وسائلَ مهمة للنقل والمواصلات، وبطبيعة الحال للحرب والغزو والسيطرة، حيث مثلت طريقة لتجاوز العوائق المائية ومهاجمة الحصون من الأنهار ونقل المؤن والرجال.

وبالنسبة لعددها فهو غير معلوم ولا يمكن تقديره، إلا أن أبا الفضل يشير إلى كثرة أعداد القوارب والسفن في المملكة وبخاصة في المقاطعات التي يكثر فيها الأنهار والأمطار وهي البنغال وكشمير وتته – في السند – حيث كانت في هذه المناطق محور التجارة والنقل.[١]

ولقد اهتم أكبر ببناء السفن لأغراض متعددة، أهمها الأغراض الحربية، وكان يهتم بمواصفاتها التي تجعلها مؤهله لهذا الغرض، حيث أمر بناء سفن كبيرة قوية تكون قادرة على نقل الفيلة الضخمة (انظر لوحة: ١٨٩)، وأخرى يمكن استخدامها في حصار ومهاجمة القلاع والحصون القوية (انظر لوحات: ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥).

كما حرص على أن تجمع التصاميم بين الغرض الذي أنشئت له السفينة أو القارب وبين المتعة والجمال، ومن مظاهر ذلك أنه أمر بجعل مؤخرتها على هيئة رؤوس الحيوانات والطيور (انظـر أشكال:).[٢]

ولقد انتشرت ورش صناعة السفن في أنحاء كثيرة في شبه القارة الهندية وبخاصة على سواحل المحيط الهندي في الشرق والغرب والجنوب، وقد كانت تصنع السفن الضخمة الكبيرة المناسبة للرحلات الطويلة. كذلك وجدت ورش التصنيع على ضفاف الأنهار الداخلية، واشتهر من بينها درإلهاباس ولاهور وكشمير، وقد اشتهرت الأخيرة بنوع مميز خاص بها.[٣]

ولم تقدم المصادر بتفاصيل إضافية عن أنواع السفن التي تنتجها هذه الورش، لكن التصاوير قد أمدتنا ببعض النماذج المختلفة للسفن والقوارب في سياقات مختلفة يمكن من خلالها التعرف على وظيفتها، إلا أنه من الصعب بمكان معرفة تسميتها فضلاً عن التعرف على وصفها كما كانت عليه من الطبيعة نظراً لأن رسومها رسوم تقريبية لا تعكس أكثر من وظيفتها والوصف التقريبي العام لها. **وفيما يلي أهم النماذج التي وردت في التصاوير مصنفة وعلى أساس الدور الذي ظهرت فيه في اللوحات:**

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 279.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 279.
[3] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 280.

١. السفن السلطانية:

وهي السفن المخصصة للسلطان وحاشيته ونوابه، وقد ورد منها نماذج متعددة في التصاوير وهي وإن اختلفت بينها عموماً في التصميم إلا أنها جميعاً اتفقت في الوظيفة التي ظهرت تؤديها في اللوحات، ثم أيضاً في كونها أكبر من غيرها من الأنواع التي وردت معها في نفس اللوحات أو لوحات أخرى.

ويؤكد صفة الضخامة في السفن السلطانية خصوصاً وسفن الحاشية بوجه عام وصف أبي الفضل للسفن التي أمر أكبر ببنائها له ولحاشية البلاط كله بأنها "أعظم من أي وصف"، كذلك نوه أبو الفضل الى أن السفن الأميرية الخاصة برجال الحاشية والأمراء وغيرهم من القادة كان حجمها وتصميمها متناسباً مع درجاتهم إذ يقول: "وحظي رجال البلاط بسفن تليق بدرجاتهم" [١]. وقد صورت اللوحتان: (١٨٩، ١٩٠) جانبًا من الهيئة التقريبية التي كان عليها الموكب السلطاني، والتي تمدنا بنماذج للسفن السلطانية والأميرية معاً، ولوحظ فيها التفاوت في الحجم بينها على الوجه الذي ذكره أبو الفضل، كما يلاحظ أن بنية السفينة الخاصة بأكبر توحي بكونها سفينة مخصصة للحملات العسكرية ويؤكد ذلك أنها بنيت وصنعت خصيصاً للحملة الحربية على المقاطعات الشرقية (انظر شكل: ١٣١، ١٣٢).[٢]

ولقد وردت السفينة السلطانية في أكثر من لوحة، ومن خلال السياق الذي ظهرت فيه يمكن إضافة نوع آخر من السفن السلطانية لغير الحملات الحربية، (انظر لوحه: ٤، ٥، ٩، ٤٠، ١٥٦)، ويلاحظ أن بنيَّتها لا تصلح للمسافات الطويلة والحملات العسكرية، ولهذا نجد أن السياقات التي ظهرت فيها متناسبة مع هذا التصميم حيث ظهرت في سياق الانتقال من العاصمة القديمة إلى الجديدة لوحتا (٤، ٥)، وأخرى ظهرت في سياق الإشراف على تنفيذ حكم الإعدام على أحد المجرمين بالقرب من العاصمة (انظر لوحتا: ٤٠، ١٥٦) ولقد ظهرت نماذج سفن في اللوحة (١١٦) يبدو من تصميمها أنها إما للتنزه أو أنها لأحد رجال الحاشية، على الرغم من أنها في سياق حملة أكبر الثانية على البنغال.

٢. سفن الحاشية والقادة:

أما سفن الحاشية والقادة وغيرهم ممن يرافقون أكبر فإن سفنهم التي وردت في سياق حملات كبيرة (انظر لوحات: ١٨٩، ١٩٠) يلاحظ على تصميمها أنها لا تتناسب مع السياق التي ظهرت فيه إلا من ناحية كونها سفينة وأنها أصغر حجماً من تلك الخاصة بأكبر في وسط التصويرة، وهذا أقصى ما يمكننا أن نستشفه عن هذا النوع من السفن من هذه التصاوير، وإن كان قد تأكد من خلال نص أبي الفضل المتقدم الإشارة إليه أنها كانت على هيئة تناسب درجاتهم.

لكن اللوحتين (٥١، ٥٢) يظهر فيها نماذج لسفن قادة وأمراء في سياق حرب نهرية ومفاوضات في خضم حرب، ويلاحظ عليها أنه حجمها كبير وأن منها نموذجين ذوي دورين وله هيئة قريبة من هيئة السفن السلطانية.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٠١.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٠١.

ولعل السبب راجع إلى أن السفن وردت في سياق لوحات لا يظهر فيها السلطان ومن ثم ركز الفنان على إظهار العناصر الرئيسية في الصورة والمتمثلة في صناع الحدث وهم القادة الظاهرين فيها وسفنهم أو مراكبهم التي ركبوها. إضافة لذلك أن السياق في الصور سياق حرب فرسمها الفنان متناسبة في تصميمها مع ذلك (انظر أشكال: ١٣٢، ١٣٣)، بحيث يظهر فيها حملها لعدد جنود كبير (انظر شكل:١٣٤) أو مفاوضات نهرية بين قادة كبير والمتمردين (انظر شكل:١٣٥).

٣. **مراكب النقل:**

وهي المراكب التي ظهرت في اللوحات لنقل البضائع أو حمل الرجال والحيوانات، ويوجد منها أكثر من تصميم ظهر في اللوحات يمكن حصره فيما يلي:

- مراكب ظهرت في تصاوير المواكب الملكية (انظر أشكال: ١٣٦) وقد تميزت بطولها الكبير وظهرت مستخدمة لركوب حملة شارات الملك وعلاماته (انظر لوحة: ٤)، وأحياناً يحمل فيها الأحصنة والجند المرافقين كما ظهر في اللوحة.
- مراكب ظهرت مستخدمة لنقل البضائع (انظر أشكال: ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨)، وقد تميزت كذلك بطولها المتوسط وتصميمها المقوس، ويبدو أنها تستخدم في نقل لوازم الجيش ومتاعه خلال العمليات الحربية، أو نقلها بين الضفاف النهرية وذلك من خلال السياق الذي وردت فيه (انظر لوحة: ٥٥)، كما ظهر نوع قريب في تصميمه منها في لوحة (٥٦، ٥٧)، وقد استخدمت في سياق نقل الجند من ضفة لأخرى.

وهذا النوع من المراكب حيوي جداً في التجارة والمواصلات، إذ يبدو من تصميمه أنه مع بساطته إلا أنه يوحي بسرعته وخفته، إضافة لطوله الذي يسمح بنقل الجند والناس عموماً ومتاعهم.

- **مراكب عبور النهر**: وهي مخصصه للانتقال من ضفة إلى الضفة المقابلة والقيام برحلات قصيرة مجاورة، وقد ظهرت في سياق قيامها بهذه الوظيفة في اللوحات (٢٤، ٥٠، ٥٢)، (انظر أشكال:١٣٩، ١٤٠، ١٤١).
- **المراكب:** وهو نوع مختلف عن كل ما سبق (انظر شكل: ١٤٢،١٤٣، ١٤٤، ١٤٥) ويظهر من تصميمه أنه متناسب جداً مع وظيفته، إذ يبدو عليه أنه زورق ذو تصميم انسيابي مجرد يجعله خفيف سريع الحركة، يسمح للجنود المحمولين عليه بالهجوم بسرعة دون أن يكونوا هدفاً سهلاً يسهل التصويب عليه وإصابته، ولهذا نجده لم يظهر إلا في تصاوير السيطرة على الحصون والقلاع النهرية، انظر لوحات: (١٩٢، ١٩٣ ،١٩٤، ١٩٥).
- **الجسور النهرية المصنوعة من القوارب:** ولقد ظهر في اللوحات (٢٣، ٢٤، ٣١) ويبدوا أنه كان شائعاً في الهند لكثرة الأنهار فيها، وسهولة إنشائه عن الجسور الحجرية، وهو من أسهل الجسور التي يمكن بنائها، وكان السلطان يأمر ببنائه أحياناً خلال بعض رحلاته أو حملاته العسكرية. [١]
- **مراكب البناء:** (انظر شكل:١٤٦) وهي مراكب ظهرت مستخدمه في نقل أحجار البناء (انظر لوحتا: ٤٧، ٤٨)، وربما استخدمت في نقل مواد أخرى، وهي مختلفة في تصميمها عن النماذج الأخرى.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٨٩.

●**وهناك نوع من المراكب ظهر في لوحة (١٥):** حجمه صغير قريب من مراكب التنقل بين الضفاف، لكنه حُمِلَ عليه مدفعان صغيران وظهر في سياق دعم معركة بريه على الضفة المجاورة، وهذا النوع من المراكب لم يظهر في أي تصويرة أخرى. (انظر شكل: ١٤٧).

هذه كانت أهم النماذج والتصاميم التي أمكن التمييز بينها (انظر الأشكال: من ١٣١ إلى ١٤٧) من ناحية التصميم والحجم أو من ناحية الوظيفة التي ظهرت تؤديها. والذي يمكن الجزم به أن أقصى ما يمكن أن تفيدنا به التصاوير من معلومات عن السفن والمراكب هو الوظيفة والنموذج التقريبي الاحتمالي، لكن لا يمكن أبداً تسمية السفن بأسماء معينة أو الحكم على التصميم ودوره الوظيفي بدقة بدون وجود نماذج مادية باقية يمكن المقارنة معها وهذا غير متاح، إضافة إلى أن المصادر المكتوبة لا تقدم أي معلومات عن أنواع السفن وتصميماتها ووظائفها. والبديل الممكن والصعب أيضاً هو البحث في السفن والقوارب التي يستخدمها أهل الهند حالياً والمقارنة معها لربما أمكن الخروج بتأويل صحيح أو قريب من الصحة فيما يتعلق بالسفن وتصميمها ووظائفها يمكن البناء عليه.

ب- <u>رسوم البحارة والملاحين:</u>

مثل تعيين البحارة والملاحين المؤهلين ذوي الخبرة أحد مظاهر اهتمام أكبر بالبحرية، وقد ذكر أبو الفضل عدداً من الصفات التي يجب توافرها في العاملين بهذا القطاع وهي أن يكونوا على معرفة بالمد والجزر وعمق المحيط وأنواع الرياح وأوقات هبوبها ومزايا كل منها وعيوبه. كما يجب أن يكونوا على معرفة ودراية بالضفاف الضحلة والعميقة.

إضافة لهذه المعرفة لابد أن الواحد منهم صحيحاً معافى قوي البدن، سباحاً ماهراً، وأن يحوي كل ما يمكن من صفات جيده ومحمودة مثل طيبة القلب والعمل الجاد الدؤوب وتحمل المشاق وأن يكون صبوراً وغيرها.

ويعلق أبو الفضل رجال بهذه الصفات يصعب العثور عليهم إلا بعد مشقة كبيرة. وأفضل البحارة عموماً يمكن العثور عليهم في ساحل المليبار.[1]

أما بالنسبة للعاملين على السفينة فعددهم يتحدد على أساس حجم السفينة أو المركبة، فمثلاً القارب الصغير المستخدم في نقل الناس من ضفة إلى أخرى غالباً ما يكون له شكل واحد، ويزيد العدد كلما زاد حجم المركبة، لكن بوجه عام فإن العاملين على السفن يشكلون (١٢) نوع أو وظيفة على النحو التالي:

١. **ناخُدا (The Nakhuda):** هو مالك المركبة، واسمه مختصر ناوخدا، وهو بالطبع من يحدد الوجهة التي ستسافر بها السفينة ومسارها. وعلى طاقم السفينة تنفيذ رغباته.
٢. **مُعلم (The Muallim):** هو قائد السفينة ويكون عالماً بالأماكن العميقة والضحلة من المحيط وعلى معرفة بعلم الفلك. ومسئوليته قيادة السفينة إلى وجهتها بسلام دون تعريضها للخطر.
٣. **تنديل (The Tandil):** هو رئيس البحارة "خلايصان"، والبحار في لغة رجال البحر "خلاصي" أو "خاروه".

[1] Allami; **The Ain** Vol. I, P. 280.

٤. **ناخداخشب (The Nakhud Khashab):** يمد البحارة بالخشب والقش، ويساعد في تفريغ وتحميل حمولة المركبة.
٥. **سرهنج (The Sarhang):** أي الزميل، وهو يشرف على إقلاع ورسو المركبة، وفي كثير من الأحيان ينوب عن المعلم.
٦. **بهنداري (The Bhndari):** هو المسئول عن مخازن المركبة.
٧. **كراني (The Karrani):** هو كاتب المركبة ومحاسبها، ومسئول أيضاً عن توفير الماء للمسافرين.
٨. **سكانجير (The Sakkangir):** مسئول دفة السفينة، يرسم مسار السفينة بناء على توجيهات المعلم. بعض السفن يوجد بها أكثر من سكانجير، لكن لا يتجاوز أبداً العشرين
٩. **بنجري (The Panajari):** يراقب الطريق من فوق صاري السفينة، من أجل إرشاد السفينة عندما يرى يابسة قريبة أو سفينة أو عاصفة قادمة، وغير ذلك.
١٠. **جنمتى (The Gunmti):** ينتمي لفئة الخلاصى، ومسئول عن نضح الماء المتسرب إلى السفينة بفعل الخرق أو الأمواج العاتية.
١١. **توب أنداز (The Topandaz):** هو المدفعجي، يتواجد في المركبات الحربية في المعارك النهرية، وعددهم يتوقف على حجم المركبة.
١٢. **خاروه (The Kharwah):** اسم للبحارة العاديين، ويكونوا مسئولون عن فرد الأشرعة ولفها، وبعضهم يقوم بدور الغواص أو إيقاف تسرب المياه أو تحرير المرساة عندما تعلق بأقصى سرعة.[١]

هؤلاء كانوا الـ (١٢) طبقة نوع من العاملين على السفن والمركبات بصفة عامة وتوثيق أشكال وهيئات من ورد منهم في التصاوير الخاصة بالسفن.

وبالنسبة لمهياتهم ورواتبهم فهي تختلف حسب المرفأ أو الميناء الذي تعمل السفينة فيه، لكنها تتحدد بناءً على طول الرحلة التي ستخرج لها السفينة، ويطلق البحارة على السفينة اسم **"كوش"**.[٢]

ولقد اشتهر في الهند عدد من الموانئ أهمها مواني: ساتجانوا، وكنبهايت، لاهري، وآجي، وملاغه، ودهناسري. واختلفت رواتب العاملين من ميناء لآخر.[٣]

ج- مير بحر:

هو المسئول عن إدارة الأنهار باعتبارها طريق مواصلات وتجارة في شبه القارة الهندية لا يقل أهمية عن الطرق البرية، بل أحياناً أفضل وأسهل وأسرع، وذلك راجع إلى كثرة الأنهار التي تتخلل شبه القارة الهندية عموماً ومملكة السلطان أكبر منها خصوصاً، وهذا يعكس أيضاً اهتمام أكبر بالملاحة الداخلية وحرصه على تنظيم شئونها. [٤]

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 280.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 280.
[3] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 281.
[4] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 281.

ولابد لمير بحر المختار أن يكون ذا خبرة في هذا الشأن، وأن يكون رجل مقدام لا يعرف الخوف، وذو صوت عالي، وأن يكون حمولاً، ونشيطاً، وطيب القلب ومولع بالسفر والترحال، وسباح ماهر. [1]

ورجل بهذه المواصفات يكون مسئولاً عن تذليل أي صعاب تتعلق بالمعابر النهرية، ويحرص على أن تكون الأماكن المختارة لهذا الغرض؛ ألا تكون مكتظة أو ضيقة جداً أو وعرة غير مستوية أو مليئة بالوحل والطين. كما أنه يحدد الأشخاص التي يمكن للعبارة الواحدة حملهم إلى الضفة الأخرى من النهر، وأن تتأخر عن مواعيد انطلاقها لكي لا يتأخر المسافرون، وأن يتأكد من عبور الفقراء مجاناً، وأن يمنع الناس من السباحة إلى الضفة الأخرى حفاظاً على حياتهم، وأن يمنع الناس من العبور ليلاً إلا في الآلات الضرورية.[2]

د- الضرائب على المعابر:

مثلت الرسوم على المعابر أحد أهم مصادر الدخل لخزينة السلطان أكبر، لكنه على الرغم من ذلك لم يشق على الشعب، بل إنه ألغى أو خفف كثيراً من الرسوم السابقة التي كان يفرضها من قبله من الممالك السابقة، وهذا على حد رواية أبي الفضل.[3]

وكانت الرسوم تأخذ كنسبة من الأموال التي يدفعها الناس لأصحاب مراكب النقل والعبارات في نقاط العبور النهرية، أو الموانئ حيث تتم عملية الاستيراد والتصدير. [4]

وقد ترتب على كل ما سبق ازدهار حركة التجارة وتنظيم حركة المواصلات والأهم في حالتنا هذه هو فاعلية الجيش من خلال ما يتوفر له من سهولة نقل القوات نهرياً وسلاسة الإمداد والتموين وعدم انقطاعها مهما طالت خطوط وطرق الإمداد بين العاصمة والجبهات.

وقد أمكن من خلال التصاوير توثيقُ جانبٍ مهمٍ وغامضٍ من البحرية والأسطول المغولي ممثلاً في أنواع بعض السفن ونماذجها وتصميماتها التقريبية ووظائفها التي وردت في سياق الرواية التاريخية المصورة، إضافة لتوثيق رسوم تقريبية لهيئة بعض العمال الذين كانوا على متن السفن والمراكب المتنوعة المختلفة

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 281.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 281.
[3] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 281.
[4] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 281.

المبحث الثالث

تصاوير ورسوم معارك الجيش والأسطول

تنوعت المعارك التي خاضها الجيش المغولي الهندي بتنوع المناطق التي خاض هذه المعارك من أجل السيطرة عليها، فمنها معارك جرت في الميادين المفتوحة، وأخرى جرت في شكل حصار القلاع والحصون واقتحامها والسيطرة عليها، ومنها ما جرى في الأنهار أو على ضفافها، وقد صورت تصاوير أكبر نامه عدد كبير من روايات هذه المعارك.

أولاً: حصر نماذج الدراسة:

وقد أمكن حصر حوالي (٤٨) لوحة تصور جانبًا من معارك جرت في ميادين مفتوحة، وحوالي (١١) لوحة تناولت جوانب من معارك حصار قلاع وحصون، وحوالي (٢٣) لوحة تتعلق بالبحرية والأسطول منها (١٣) لوحة تتصل بالمعارك النهرية.

ثانياً: المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية بين تصاوير أنواع المعارك الحربية والمصادر المكتوبة أن العلاقة بينهما علاقة إضافة معلومات جديدة تكميلية، حيث إن المصادر المكتوبة تقدم معلومات عن تفاصيل خوض المعارك من حيث شكل وتنظيم فرق الجيش في الميادين المفتوحة، وكيفية الحصار في محولات الاستيلاء على القلاع والحصون، وما يجور في المعارك التي تخللتها مواجهات نهرية على شكل مناوشات أم على شكل هجوم نهري على حصن، مع إشارة إلى الأسلحة التي يستخدمها الجيش المغولي، أما التصاوير في تقدم توثيقاً لكل ما تقدمه المصادر المكتوبة، وتزيد عليه في بيان بعض التفاصيل التي لم ترد فيها، مثل أماكن شارات الملك وعلامات السيادة في ميدان المعركة، وطريقة حملها والحيوانات المحمولة عليها، كما أنها تقدم وصورة مرئية لهيئة بعض الفرق العسكرية من الجيش المغولي الهندي في سياقات المعارك المتنوعة، إضافة لنماذج تقريبية لوسائل الحصار وطرق الاقتحام، ومثلها بالنسبة لأنواع المركبات المائية كبيرها وصغيرها واستخداماتها.

ثالثاً: الدراسة التفصيلية:

نظراً لتنوع ميادين المعارك التي خاضها الجيش المغولي الهندي بتنوع جغرافيا مسرح عملياته، فإن طريقته في العمل أيضاً لا شك وأنه طرأ عليها تغير يتلاءم مع تلك الطبيعة الجغرافية، وفيما يلي تناول محاولة استكشاف ذلك:

أ- المعارك الميدانية المفتوحة:

تعد معارك الميادين المفتوحة أكثر أنواع المعارك التي خاضها الجيش المغولي الهندي، ووقد سجلت جوانب من أحداث معارك ميدانية عديدة في عدد من تصاوير أكبر نامه.

١. حصر نماذج الدراسة:

وقد أمكن حصر عدد (٤٨) تصويرة من تصاوير أكبر نامه، تتصل بأحداث معارك حربية في ميادين مفتوحة.

٢. المقارنة الإجمالية:

يغلب على العلاقة بين التصاوير والمصادر المكتوبة فيما يخص المعارك الميدانية للجيش المغولي الهندي أنها علاقة توثيقية، حيث تقدم المصادر معلومات عن تقسيم الجيش في أرض المعركة وفرقة العسكرية المختلفة في الميدان وتوزيعها، بينما تقدم المصادر تصوير لجانب من أحداث المعارك الميدانية من خلال توثيق هيئة بعض الفرق العسكرية المشاركة وأماكن وقوف بعضها في ميدان المعركة.

٣. الدراسة التفصيلية:

اتبع الجيش المغولي في خوض هذه المعارك طريقة تقسيم الجيش إلى أقسامًا في الميدان في مقابلة جيش العدو الذي يصطف أيضاً وفق نفس التقسيم، وهذا التقسيم بأن يقسم الجيش إلى جناح أيمن وجناح أيسر، ووسط، وطليعة، وخلفية واحتياط، إضافة لجناح الرماة المسؤول عن حماية الجيش. [١]

غالباً م كان يتم إرسال قوة متقدمة عن الجيش قبل الوصول إلى الميدان وتنظيم القوات [٢]، ولعل الغرض منها هو استكشاف الطريق واستطلاع مكان مناسب لخوض المعركة.

وبعد الوصول إلى أرض الميدان وتنظيم القوات وفق التقسيم المذكور عاليه، يتم بث الحماسة في الجنود لرفع معنوياتهم، وترغيبهم بالوعود السلطانة بالمكافآت، وترهيبهم بالوعيد بالعقوبات السلطانية لمن تخلف منهم. [٣]

ونظراً لطبيعة التصاوير كمصدر من حيث المساحة المصورة وما تفرضه من قيود على الفنان فإنه لم يتمكن من رسم الوضعية التي يكون عليها الجيش في الميدان كما وردت في المصادر، فكان البديل هو ان يقتصر على تصوير مشهد من مشاهد الاشتباك في أرض المعركة، واختار في معظم اللوحات ان يصور بداية انهزام أعداء الجيش المغولي في منظر بطريقة تداخلت فيها القوات مع بعضها ويتخللها بعض أو اغلب عناصر الجيش المعادي وهم يهمون بالفرار (انظر لوحات: ٣، ١٢، ١٣)، وأحياناً كان يصور مشهد مطاردة لهذه القوات (انظر لوحات: ١٩٦، ١٩٧)، وفي لوحات أخرى اختار أن يصور مسير القوات إلى أرض المعركة (انظر لوحات: ٩٧، ١٤٩، ٢٢٣)، وأحياناً أخرى صور بداية المعركة قبل التحام القوات (انظر: ٩٩، ١٠٠، ١٠٤، ١٠٣).

وعلى الرغم من عدم ظهور التنظيم للعام للجيش في هذه اللوحات إلا أنها تقدم توثيقاً دقيقاً لما ورد في المصادر عن أنواع فرق الجيش المغولي الهندي من خيالة وفيالة وغيرها كما ظهر نفس اللوحات المذكورة عاليه، إضافة لإعطاء نماذج مصورة لأنواع الأسلحة والدروع التي استخدمها الجيش المغولي، وقد تقدم ذكرها عند الحديث عن قور خانه الجيش المغولي.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٧٩.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨٤.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨٤.

كما قدمت هذه التصاوير نماذج مصورة للشارات الملكية وعلامات السيادة من رايات وأعلام وفرقة النقَّار خانه في أرض المعركة.

ولقد ذُكر فيما تقدم أن السلطان يمنح كبار قادته من أصحاب المنصب الدار رايات وعلامات سيادة عند ترقيتهم، والتي تقدم الإشارة إليها في المبحث الأول، وقد ظهرت هذه الشارات بصحبتهم في تصاوير المعارك التي خاضوها (انظر مثلاً لوحات: ٢٧، ٣٧، ١٠١، ١١٠)، حيث ظهرت فيها علامات السيادة في أقصى يمين هذه اللوحات ومثيلاتها، ممثلة في النقار خانه وآلاتها الموسيقية ورايات "جتر توق وتمن توق" المحمولة بجوارها (انظر أشكال: ٣٨ إلى ٥٥)، يلاحظ بين الجنود في هذه التصاوير ومثيلاتها رايات تشبه "جتر توق" و "تمن توق" في الهيئة لكنها تختلف عنها في الحجم والتصميم (انظر أشكال: ١٤٨ إلى ١٥١) ويلاحظ أنها مثبتة دائماً أحد جانبي الفيل (انظر لوحات: ٣، ١٤) وربما ظهرت تحملها الخيالة (انظر لوحات: ١٠٤، ١١٣، ١١٨) ويلاحظ أنه لا يظهر في هذه اللوحات فيلة حرب مما يرجح أنها لا يحملها الخيالة إلا في حالة عدم وجود فياله، كما يلاحظ أيضاً أن هذه النوع من الشارات الثانوية لم يظهر على الإطلاق في أي تصويرة ظهر فيها السلطان أكبر، ما يرجح أن هذا النوع من الشارات خاص فقد بالفرق الصغرى من وحدات المنصب دار.

ويلاحظ أن هذه الشارات الثانوية تختلف الصورة الواحدة من ناحية شكل الجزء العلوي الذهبي اللون من الراية لكنها في الوقت ذاته متفقة في الحجم غالباً، وربما يكون هذا راجعاً إلى أنها في الحقيقة شكل موحد لكن الفنان تساهل في تصويرها على وجه التقريب فظهرت اختلافات طفيفة بين الأشكال في اللوحة الواحدة ومن لوحة إلى أخرى سواء كان حاملها حصان أم فيل.

أما النقار خانة ممثلة في آلاتها الموسيقية فقد ظهرت رسومها في كل لوحات الجيش المغولي الهندي وغالبا ما تكون مرسومة في أقصى يمين الصورة إما في وسطها أو خلفيتها، ولعل ذلك تعبيراً عن أن مكانها في الميدان كان في مؤخرة الجيش مع الرايات الرئيسية.

ويلاحظ أن آلاتها ظهرت محمولة على حيوانات مختلفة، فمرة ظهرت محمولة على فيلة (انظر لوحات: ٣، ١٠١، ١٠٢، ١٧٨، ١٨٥، ١٩٦، ٢٣٠) وأخري ظهرت محمولة على اظهر الجمال (انظر لوحات: ١٤، ٢٧، ٣٧، ٦١، ٦٨، ١٠٤، ١١٨، ١٢٧، ١٥١، ٢٣٠) وربما ظهرت محمولة على الفيلة والأحصنة معاً (٢٣٠) وفي هذه الحالة تحمل الطبول على الفيلة والأبواق وغيرها على الأحصنة.

وبالنسبة لرايات الجيوش المعادية للجيش المغولي، فيلاحظ أنها ظهرت كذلك في بعض التصاوير (انظر لوحات: ١٢، ٦١، ٦٨، ١٠٢، ١١٣، ١٩٧) ويلاحظ في هذه اللوحات أن الشارات ممثلة في الرايات والنقار خانه غالباً ما ترسم في أقصى اليسار في وسط أو خلفية التصويرة، ونظراً لأن أغلب المعارك الواردة في هذه اللوحات تدور ضد منتمين سابقين للجيش المغولي فمن الطبيعي أن تكون قريبة الشبه والنظام بتلك الخاصة بالجيش المغولي الهندي.

أما الشارات التي ظهرت في لوحات دارت فيها المعارك مع أعداء أصليين للجيش المغولي فيلاحظ أيضاً قرب الشبه بينها وبين الخاصة بالمغول، ومن ثم هناك احتمالين؛ الأول : أن هذه التصاميم للرايات كانت شائعة قبيل قيام دولة المغول أو أن الفنان اعتمد في رسمها علي خلفيته

الخاصة برايات المغول ظنًّا منه أنه من البديهي أن تكون قريبة في التصميم، لكنه علي الرغم من ذلك حرص علي أن يكون الجزء العلوي الممثل للراية مختلف عن المغول الهندي، وفي كل الأحوال هي نماذج تقريبية تثبت التصميم العام لهذا النوع من الرايات في ذلك الزمن وهيئة اصطحابها في ميادين المعارك.

ب- تصاوير حصار القلاع والحصون:

ولا يفوت الحديث هنا عن نوع آخر من أنواع المعارك البرية وهو حصار القلاع والحصون، وما أكثر القلاع والحصون في الهند في جميع أنحائها، حيث كانت وسيلة رئيسية للحكم والسيطرة والحماية ومظهر من مظاهر القوة والمتعة، ولهذا نجد كثيراً من الحروب التي خاضها السلطان أكبر كانت تدور للسيطرة على قلاع وحصون، بل إن ضم منطقة ما يعنى الاستيلاء على حصونها أو خضوع حكام هذه الحصون، وإلا فإنه لا يعد مسيطراً أبداً.

١. حصر نماذج الدراسة:

ولقد وثقت كثير من تصاوير أكبر نامه كنتيجة طبيعية لما تقدم كثير من مشاهد استسلام حصون وقلاع (انظر لوحات: ١٦، ٣٤، ١٣٣، ٢٢٩)، كما صورت أيضاً مشاهد القلاع والحصون.

وقد أمكن حصر عدد (١١) لوحة تصور أحداث حصار قلاع وحصون من قبل الجيش المغولي.

وبالمقارنة الإجمالية بين هذه التصاوير والمصادر المكتوبة، يتبين أن العلاقة بينهما علاقة توثيقية، حيث تقدم لنا المصادر المكتوبة روايات سردية تاريخية عن أحداث حصارات متعددة كالتي تصورها هذه اللوحات ذكر فيها وسائل الحصار التي اتبعها الجيش المغولي، في السيطرة على تلك القلاع والحصون، بينما تقدم التصاوير توثيق مصور لهذه الأدوات والوسائل.

٢. الدراسة التفصيلية:

تكمن الغاية من الحصار في السيطرة على القلعة المحاصرة ولهذا يتم استخدام كل وسيلة ممكنه لذلك، ويبدأ الحصار أولاً بنصب معسكر الجيش على مسافة آمنه ثم القيام بعملية استكشاف بالمنطقة المحيطة بالحصن[١] لإعداد خطة محكمة للحصار تضمن تحقيق النصر، وذلك بتحديد الأماكن المثلى لوضع نقاط التمركز وبطاريات المدافع حول الحصن ونشر القوات حوله لتطويقه كما يظهر من التصاوير (انظر: ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٨، ٨٠، ٨١، ٨٣، ١٦٣، ١٦٤، ٢٠١)، وأحياناً كان يتم حفر خنادق يتحصن بها الجنود[٢] ويتمركز بها أثناء الحصار.

تبدأ بعدها عملية التطويق بحيث توضع المدافع في أقرب نقطة تمكنها من الرماية نحو القلعة أو الحصن دون أن تنالها النيران المعادية مع محاولة التقدم الدائم لنقاط قريبة محمية أو يمكن حمايتها بحفر خنادق أو تحصينها (انظر لوحات: ٧٣، ٧٦، ٨٠، ٨١، ٨٣، ١٦٣، ١٦٤)، وتبين هذه

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٠ – ٨٩١، جـ ٣، ١١٦ – ١١٧.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩١، ٩١٠.

اللوحات أنه كان يتم حماية المدافع ببناء تحصينات حجرية تشبه أسوار القلاع، وذلك تحسباً ضد أي هجوم ضدها وتسجل لوحة (٧٩) جانب من بناء مثل هذه التحصينات المضادة.

وربما استغرقت عملية التطويق شهراً كاملاً كما حدث في حصار قلعة جتور[١]، ويتم خلالها التطويق المحكم الذي يمنع من دخول أو خروج أي نوع من أنواع المدد إلى المحاصرين وتستمر بعدها عمليات القصف المتواصل.[٢]

بعد ذلك يتم التجهيز للاقتحام ببناء الساباطات [٣]، وهي وسيلة رئيسية تسمح بالوصول إلى أسوار الحصن من اجل اقتحامها، وتسمح بنقل المدافع إلي نقاط قريبة من الأسوار دون تعرضها للهجوم ومن ثم تستخدم في خرق الأسوار للاقتحام، وتسمح كذلك بحفر أنفاق نحو أسوار الحصن بالبدء من نقاط قريبة منه ثم تلغيم الأسوار وتدميرها[٤]. ولولا الحماية التي توفرها هذه الساباطات لما نجحت كثير من عمليات الحصار، ويظهر شكل تقريبي للسبطات في لوحة (٧٥) لكنه غير مسقوف٠

ويقوم ببنائه قاطعو الحجارة والحدادون والنجارون الذين يقومون بشق طريق الساباط وبناءه تجاه الحصن وهم يحمون أنفسهم بدروع [٥]، ويظهر جانب من عملية البناء في لوحة (٧٣).

لكن البناء لم يكن يتم دون خسائر فادحة في العمال القائمين به، ففي حصار حصن جتور كان يسقط منهم يومياً (٢٠٠) رجلاً حيث كان قناصة العدو تستهدفهم بالمدافع، لكن العمل كان يستمر على الرغم من ذلك. وكان تصميمه يضمن مساحة واسعة من الداخل ويكون على هيئة متعرجة ملتوية تمنع العقارب والأفاعي السامة من دخولها وأذية الجنود، وكانت تبنى من الوحل كما ذكر أبو الفضل [٦]، وإن كانت أشكالها في التصاوير توحي بأنها من الحجر، وربما كانت تبنى بأي مادة بناء متاحة حول الحصن. ولهذا كان من بين البنائين قاطعوا الحجارة.

ولم يتوقف الأمر على بناء الساباطات، حيث كان يتم أحياناً رفع المدافع الضخمة إلى نقاط متقدمة فوق التلال المرتفعة عن الحصن نفسه أو موازية له بحيث توفر الإمكانية الكاملة لفاعلية المدافع والإصابة المباشرة بها، وكان يستخدم لذلك قاطعوا الأحجار لشق الطرق نحو هذه التلال المنحدرة وتسويتها، ثم يتبعهم الحمالون ذوو الأكتاف المتينة والبنية القوية اللذين يقومون بجر هذه المدافع إلى قمم التلال[٧]، ولقد وثقت التصويرة (٨١) مشهد جر هذه المدافع.

ويظهر في هذه اللوحة (٨٠) عدداً ضخماً من الرجال يساعدون صفاً مزدوجاً من الثيران الضخمة في جر مدفع عظيم لوضعه أعلى القمة بجوار المدافع المتمركزة عليها، ويلاحظ وجود مشرف على العملية في أعلى يمين اللوحة، وأنه كان يتم تحميس هؤلاء الحمالين بضرب الطبل المحمول على عربة المدفع نفسه في يسار مقدمة الصورة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٠.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٠.
[٣] **الساباط:** هو سقيفة بين حائطين بينهما ممر نافذ. **انظر:**
-**المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط/ ٤، ٢٠٠٤م، ص٤١٣، مادة: ساباط
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٢، ٩١١.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٢، ٩١١.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٣، ٩٨٢.
[٧] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩١٢.

وفي حالة الحصون المبنية على أراضي منبسطة أولاً يوجد حولها تلال لرفع مدافع الحصار فوقها كان يتم بناء أبنية مرتفعة يرفعون فوقها المدافع، كما حدث في حصار قلعة "سورت"، حيث يروي أبو الفضل قائلاً: "كان الجنود المتأهبون يرفعون التلال حول الحصن ويطلقون وابلاً من القذائف على المواقع العسكرية". [١]

وعندما يكون السلطان حاضراً للحصار فإنه غالباً ما يتم بناء حصن من دورين يسمح للملك بالاقتراب من الحصن على أحواله وربما إطلاق النار منه على الحامية، وقد ظهر في التصويرة رقم (٧٥) حيث يظهر في يمين خلفية التصويرة.

تأتي آخراً الوسيلة الأهم في السيطرة على الحصن اكتمال بناء الساباط، وهو تلغيم أسفل الأسوار والأبراج ثم تفجيرها لتهجم بعدها مباشرة القوات المتأهبة داخل ممرات الساباط، ويتم زرع الألغام من خلال حفر أنفاق مختلفة من داخل الساباط نحو أسوار الحصن وأبراجه ثم إشعال فتيلها من مسافة آمنه [٢]. وتصور اللوحات (٧٤، ١٦٤) تفجير سور الحصن المحاصر، بينما تتوزع القوات المستعدة حول الحصن، وتصور اللوحة (٧٥) هجوم القوات بعد تهدم الأسطول بفعل الألغام.

تتحول المعركة بعد تهدم الأسوار إلى معركة ميدانية تستخدم فيها غالباً الفرق العسكرية المعتادة حيث تظهر اللوحة (٧٥) التي تصور الاقتحام مشاركة الفيلة وتقدمها للمشاة.[٣]

وبناء على ما سبق يتضح جانب من الصورة التي خاض فيها الجيش المغولي الهندي معاركه المختلفة في عهد السلطان أكبر، سواء الميدانية منها أم النهرية، أم حصار القلاع والحصون.

ج- تصاوير المعارك النهرية:

أما بالنسبة للمعارك النهرية فإن الاختلاف الرئيسي بينها وبين معارك الميادين المفتوحة للجيش المغولي الهندي هو استبدال الأحصنة والفيلة والجمال بالقوارب والسفن، وقد سجلت لنا بعض اللوحات جانبًا من هذه المعارك: (انظر لوحات:١٥، ٥١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥)، وبالرجوع للسياق التاريخي الذى تصوره هذه اللوحات وحالات شبيهة لم يتم تصويرها، يمكن الاستنتاج بأنه لم تكن تجر معارك نهرية مفتوحة علي النحو الذي قد يحدث بين الأساطيل في البحار المفتوحة، وإنما أغلب العمليات العسكرية التي جرت كانت لا تخرج عن عمليات إسناد للقوات البرية (انظر لوحات: ١٥، ١٩٢، ١٩٣) وفيها تم استخدام مدافع صغيرة لدعم القوات البرية(لوحة: ١٥) ويجب هنا ملاحظة أن القارب الصغير المرسوم في الصورة حاملاً مدفعين صغيرين، لم يرد أي ذكر له في الرواية التاريخية الخاصة بالحادثة لكنه علي الرغم من ذلك لا يمنعه المنطق وشواهد تاريخية أخري لم يتم تصويرها. وإضافة ألي الإسناد المدفعي، كانت معارك أخري يتم فيها الإسناد بالتطويق (انظرلوحتا١٩٢، ١٩٣)، حيث تقدم قوات برية للهجوم من ناحية البر وأخري محمولة نهرياً تقدمت نحو الحصن للاشتباك مع القوة النهرية للعدو وتطويق الحصن المراد السيطرة عليه.

وأحياناً كانت تتم المهاجمة بقوات نهرية فقط (انظر لوحتا: ١٩٤، ١٩٥) وذلك في حالة انعدام طرق برية ممهدة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٣٧.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٣، ٨٩٤.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٦.

وإضافة إلى ذلك توجد لوحة (٥١) التي تسجل مناوشات نهرية بين مراكب مغولية وأخرى للمتمردين دارت أثناء مطاردتهم، غير ذلك لم تسجل الروايات التاريخية معارك نهرية مفتوحة. وهذا لا شك راجع إلى أن مجال مساحة عرض الأنهار يختلف عن البحار فلا يسمح بالمناورة بالقوات، وإنما أقصى شيء هو الاشتباك عن بعد أو الانتقال من ضفة إلى أخرى أثناء المناوشة أيضاً، وإذا حدثت معركة على نحو ما يجري بين الأساطيل فإنها كانت لتكون بين عدد ضئيل أو قليل من المراكب المدعومة بقوات برية من على أحد جوانب النهر في الغالب.

وعلى كل حال فإنه يمكن ملاحظة أن الأسلحة المستخدمة في مثل هذه المعارك هي نفس الأسلحة المستخدمة في المعارك البرية وإن كان الاعتماد الرئيسي على البنادق والسهام. ويلاحظ كذلك ظهور مجموعة شارات الملك وعلامات السيادة محمولة على قارب مستقل مرافق للقوات المهاجمة (انظر اللوحة: ١٩٥)، وربما حمل بين الجنود على مركب مشترك (انظر لوحات: ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤).

د- <u>تصاوير ورسوم لأسرى:</u>

كانت النتيجة الطبيعية لأي معركة ينتصر فيها الجيش المغولي الهندي وأي جيش آخر هي الأسرى وقد وردت عدد من التصاوير تصور أسر أعداء للجيش المغولي قادة وجند.

١. حصر نماذج الدراسة:

قد أمكن حصر عدد (١٣) تصويرة تصور الأسرى، وقد وردت عدد (٧٠) تصويرة لأسر قادة متمردين بعد الانتصار عليهم. بينما وردت (٤) تصاوير في سياق عرض أسري جيوش المتمردين المهزومة.

٢. المقارنة الإجمالية:

كشفت المقارنة الإجمالية عن أن العلاقة بين التصاوير نماذج الدراسة والمصادر المكتوبة هي علاقة جديدة تكميلية، حيث تقدم التصاوير توثيقاً لهيئة الأسرى وطريقة التعامل معهم فور المعركة مباشرة وتوثيق عقوباتهم، بينما تقدم المصادر معلومات في سياق روايات تاريخية عن نفس هذه الجوانب.

٣. الدراسة التفصيلية:

لم يرد في المصادر ما ينص على أنه كان هناك قانون معين يطبق، وإن كانت الروايات المختلفة تشير من خلال الحالات المشتركة إلى وجود ردود فعل ثابتة مع حالات محددة ولا تتخذ نفس الردود مع الحالات الأخرى المختلفة عنها. لكن عموماً كانت المعاملة مع الأسرى لا تخرج عن القتل والسجن وفي كل الأحوال تكون الهيئة واحدة من الأسر وحتى تطبيق العقوبة.

فبالنسبة للهيئة التي يكون عليها الأسرى: يتم تكبيلهم بأكثر من طريقة، فمرة يتم التكبيل بضم الكتفين إلى الخلف ثم يربط الذراعين معاً من عند مفصل المرفق (انظر لوحات:٣٣، ١١٤)، وتارة يتم التكبيل يربط اليدين من الأمام من عند الرسغ (انظر لوحات: ٤١، ٤٤، ٧٠، ١١٧، ١٢٩، ١٣٠، ١٥٣) ويتم الربط بالحبال وربما يكون بقيود خشبية (انظر لوحة: ٢١٨). والحقيقة أن المصادر لم

تقدم شيئاً عن التكبيل والتقييد وهيئة عرض الأسرى، لكن يظهر من اللوحات المتقدمة أن الأسرى كانوا يعرضون في الغالب في هيئة مزرية، بحيث يكون شعرهم مكشوف أشعث.

وربما تكون هذه الهيئة الرثة متعمدة من الفنان لتناسبها مع موضوع الصورة المتمثل في تسجيل هزيمة أعداء السلطان. وقد يؤيد ذلك أن لوحة (٣٣) لم يظهر فيها الأسير في حالة مزرية بل حالة مماثلة للقائد الذي أسره ولعل السبب هو أن الأسير المهزوم كان من القادة القدماء الذين قدموا خدمات جليلة، وأنه لم يكن قاصداً التمرد وإنما دفع له دفعاً، حتى أن عقوبته كانت السجن وليس القتل مثل غيره من المتمردين الذين سجلت اللوحات الأخرى أسرهم.[١]

أما عقوبات الأسرى فمنهم من عوقب بالسجن مثل السلطان آدم جكر الذي تصور اللوحة (٣٣، ١٥٣) أسره كما تقدم الإشارة. ومنهم من عوقب بالقتل من فوره [٢]، كما هو الحال مع المتمرد بهادر خان (انظر لوحة:٧٠) حيث تم إعدامه من فوره ومن الأسرى من يتم تأجيل إعدامهم ليكون التنفيذ أمام عامة الناس، ويتم إعدامهم على مرآى أعين الجميع تحت أقدام الفيلة دهساً[٣] ، وأحياناً كانت رؤوس قتلي القادة الأعداء تعلق على بوابات القلاع والحصون على سبيل التفاخر وإظهار القوة، ومن ناحية أخري بث الرعب فيمن تسول له نفسه التمرد كما هو الحال مع رأس القائد الهندوسي هيمو قائد جيوش السوريين.[٤]

وفي بعض الأحيان يتم إعدام جموع الأسري دون العفو عن أحد، مهما كان عدد هؤلاء الأسري، مثلما حدث بعد استيلاء أكبر علي حصن جتور، حيث أمر بقتل ما يقرب من (٤٠,٠٠٠) ألف أسير ما بين مقاتل وفلاحين ممن كانوا يخدمون ويراقبون[٥] ، ولعل هذا كان عقوبة لأهل الحصن على المقاومة الشديدة التي أبدوها أمام قوات السلطان وكانت توقع ما يقرب من (٢٠٠) رجل يومياً من العاملين على بناء الساباطات. [٦]

وفي أحيان أخري تكون عقوبة المقاومة والتمرد المتكرر هي قتل الأسري ثم جمع رؤوسهم وبناء شارات ضخمة بهذه الرؤوس للتنكيل وبث الرعب فيمن بقي من هؤلاء المتمردين، ولقد صورت اللوحة (١٩٨)، بناء منعم خان شارة من رؤوس قتلي جيش داوود وأسراه عقوبة لهم على تمردهم المتكرر ونقضهم المواثيق.[٧]

هذه كانت العقوبات التي عوقب بها الأسري المحاربين للسلطان سواء كانوا من المتمردين أم من الأعداء المحاربين الأصليين.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٦٢.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٥٦ – ٨٥٧.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٥٩.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨٦-٥٨٨.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٨.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٩٢ – ٨٩٣.
[٧] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٥١.

٥- تصاوير ورسوم الغنائم:

كانت الغنائم من أهم عواقب الانتصار في الحروب بل ومن أهم دوافعها ومن ثم فقد كانت تعد أحد أهم الأمور الواجب تنظيمها لكي لا يؤدي الصراع عليها إلى نتائج عكسية تؤدي لضياع النصر، كالصراع والتنازع ومن ثم التفتت والتشتت.

١. حصر النماذج:

أمكن حصر عدد (٧) تصاوير تتصل بموضوع الغنائم في تصاوير أكبر نامه، (انظر لوحات: ٤١، ٤٩،٤٤، ٥٠، ٤٤، ٥٥) وجميعها توثق عرض وتقديم غنائم الحرب المتنوعة والمختلفة للسلطان أكبر باستثناء لوحة (٤٤) التي تصور عملية نهب محتويات حصن جلال آباد بعد السيطرة عليه.

٢. المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية أن العلاقة بين التصاوير والمصادر المكتوبة في جانب الغنائم هي علاقة توثيقية، حيث إن التصاوير توثق من خلال رسوم الغنائم في التصاوير نماذج الدراسة شكل بعض الغنائم الواردة في الروايات التاريخية. كما توثق حالة النهب والاستيلاء على الغنائم من الحصون والمسيطر عليها.

٣. الدراسة التفصيلية:

يدخل تحت مصطلح الغنائم كل ما يسيطر عليه ويحصل عليه المنتصر من المهزوم، من أراضي وقلاع وحصون ومدن بل وممالك وكل ما تحويه وما يترتب عليها.

ويمكن القول إنه توجد قاعدة رئيسه تحكم وتنظم عملية توزيع الغنائم، ألا وهي السلطان نفسه، بمعنى أن التعامل مع الغنائم يعد معياراً للولاء له وفرصة لإظهار الشكر له باعتباره صاحب النصر المعنوي بموافقته وأمره بالهجوم، وصاحب النصر المادي لتفضله على قائد القوة المنتصرة بالمنصب أولاً وما يتبع ذلك من قوة ضاربة تحت أمره مكنته من النصر ثانياً.[١]

وهذه القاعدة كان يجب مراعاتها وتطبيقها سواء كان أكبر حاضراً للمعركة أم لا، فمثلاً في معركة باني بت تولى أكبر توزيع الغنائم بنفسه على جنده بعد انتهاء المعركة ومكافأة القواد [٢]. ويبدو أنه كان على كل فرد من الجنود أن يسلم ما غنمه للسلطان ليعيد توزيعه أو أنه يهدي للسلطان أفضل ما في الغنائم التي غنمها، ويؤيد ذلك أن القائد المغولي الذي أسر هيمو الهندوسي خرج من أرض المعركة مع بعض الغنائم على رأسها أسيره الثمين متوجهاً لمقر قيادة السلطان [٣]. وتوثق اللوحات: (٤١،٥٥) عرض الغنائم على أكبر أثناء مطاردة المتمردين.

أما في حالة أن يكون السلطان غير حاضر في الميدان وهو الغالب، فإنه يتعين على القائد المغولي المنتصر أن يرسل إلى السلطان تقريراً صادقاً مفصلاً بالنصر والبلاد المسيطر عليها

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٨.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨٧.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨٦.

والغنائم والكنوز والمنقولة العينية الحيوانية والمادية التي غنمها [١]، وأن يرسل خمس هذه الغنائم على هيئة الصفوة منها [٢]. وأن يكون مستعداً على ترك هذه البلاد في أي لحظة بأمر السلطان ويسلمها لغيره [٣].

ويفضل بالنسبة لتوزيع الأراضي والبلاد على أعوان القائد المنتصر يفضل ألا يقوم به دون استشارة السلطان كبادرة حسن نية، وفي حالة التقسيم يفضل أن يكون بشكل عادل بين الجنود والقادة الصغار بحيث لا يبدو وكأنه يحاول استمالة أشخاص بعينهم فيظن منه التفكير في التمرد. [٤]

ومثل ذلك بالنسبة للصدق في تقارير الغنائم وجودة الغنائم المرسلة وعدم الاختلاس منها، كما حدث مع آصف خان حين علم أن السلطان قد اكتشف انه فعل ذلك اضطر للفرار من المعسكر هرباً من غضب السلطان وتحول لفترة إلى متمرد.[٥]

أما أنواع الغنائم المنقولة فقد تنوعت واختلفت، وكثيراً ما عبر عنها أبو الفضل بإجمال أو تفصيل مقتضب حيث يقول مثلاً: "الكنوز المدفونة وغيرها من الكنوز، وكذلك الحريم والمغنيات والراقصات وسقطت أملاكه وقطعانه وحريمه"[٦]، وتارة يقول: "وقعت يد آصف خان ورجاله كمية لا تحصى من الذهب والفضة، وجدوا منها المسكوك وغير المسكوك، والأوعية المزينة والجواهر واللآلئ، والأشكال الهندسية، والصور، والأصنام المرصعة بالجواهر المزخرفة، وأشكال الحيوانات المصنوعة من الذهب الخام، والقطع النادرة الأخرى" [٧]، وأيضاً يقول: "قدمت له غنيمة وافرة تضم نساء وفيله وأحصنة يضاف إلى ذلك الأموال وبضائع أخرى.[٨]

ولقد وثقت التصاوير بعض أنواع الغنائم التي ذكرها أبو الفضل، حيث ظهرت الراقصات والجواري في اللوحة (١٨) حيث يتم عرضهم على السلطان أكبر بزيّهن عن غيرهن من النساء اللائي ظهرن في هذه اللوحة وكل اللوحات، كما ظهرت الحيوانات كالفيلة والأحصنة في (لوحتا: ٤١، ٤٩) ويظهر في لوحة (٤٩) قائد مغولي يقدم للسلطان بعض غنائم الانتصار في معاركه سابقة، بينما يقدم الرجال للسلطان أكبر بعض الغنائم التي غنموها في أرض المعركة.

أما غير ذلك من الغنائم مثل الأمتعة والتحف والأدوات والمراكب والأسلحة فقد ظهرت في لوحة (٤٤)، ويظهر في خلفيتها رجلان يخرجان صندوقاً من أحد المباني داخل القلعة بعد السيطرة عليها وأيضا لوحة (٥٥)، وفيها يظهر عدد كبير متنوع من الغنائم التي تمكنت جيوش السلطان من غنمها ويعرضون عليه بعضاً منها، وهي عبارة عن مراكب مُحملة بمتاع الجيش المنهزم من سجاد ومفروشات وصناديق أمتعة، وعدد كبير من طبّل النقرزان الذي يعد من علامات السيادة، ويلاحظ على الضفة بعض الأواني مختلفة الأحجام وبعض الأسلحة مكومة أمام فرس السلطان، بالإضافة إلى علامات السيادة الخاصة بالمتمرد علي قولي خان، وبعض العطور. وكذلك في لوحة (٤١) تظهر

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٨، ٦٨٥.

[2] Allami; **The Ain,** Vol. II, P. 40.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٦٠ – ٧٦٢.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٨.

[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨١٩.

[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩٧.

[٧] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٨٥.

[٨] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٩٠ - ٧٩١.

علامات السيادة كغنيمة يتم عرضها على السلطان أكبر، وهي أيضاً طبّل النقرزان وشارت تُمن توق أو جتر توق يحملهما أحد الجنود، وتعد هذه العلامات من أعظم الغنائم قيمة من الناحية الرمزية والمعنوية.

تبين مما تقدم أن توزيع الغنائم مثّل مظهراً من مظاهر الولاء للسلطان، وأنه هو من يقوم بتوزيعها بنفسه في حالة تواجده في ساحة المعركة، وفي حالة تغيبه عنها يرسل له تقرير النصر وإحصاء الغنائم والصفوة منها وأن هذه الغنائم تتنوع وتختلف لتشمل كل ما له قيمة وثمن، سواء كانت ثابتة أم منقولة.

المبحث الرابع

تصاوير ورسوم القوافل والمخيمات والمعسكرات

صورت عدد من تصاوير أكبر نامه أحداثاً ظهرت فيها القوافل والمخيمات والمعسكرات كخلفية لها أو كعنصر من عناصرها، أو كمسرح للحدث الذي تصوره، وكلٌّ من القوافل والمخيمات والمعسكرات مثلت أحد الجوانب المهمة التي اتصلت بالجيش كمظهر من مظاهر نظم الحكم والإدارة.

أولًا: تصاوير ورسوم القوافل:

اعتمدت المواصلات في عهد السلطان أكبر خصوصاً وعلى مدار التاريخ عموماً وفي كل مكان في العالم على الحيوانات المختلفة، كوسيلة للركوب وحمل الأمتعة أو جر العربات المحملة بها، وتسافر إلى أي جهة وتسير تقريباً على كل طريق. وقد لعبت الحيوانات هذا الدور المهم في كل مناحي الحياة سواء في جانب التجارة والمواصلات، أم في جانب الحرب، أم في جانب المتعة والترفيه.

ولهذا فقد اهتم السلطان أكبر بالحيوانات اهتماماً بالغاً ونظمها تنظيماً دقيقاً واقتنى منها أعداداً ضخمة وخصص لها اسطبلات ضخمة وفّر فيها كل رعاية ممكنة سواء من ناحية أنواع الغذاء المختلفة أو الموظفين القائمين على رعاية شؤنها وفق التنظيمات والقواعد الصارمة التي وضعها وفي ظل متابعته الدقيق وفحصه الدوري.[١]

والغاية من كل ذلك أن تكون هذه الحيوانات في صحة جيدة تؤهلها للقيام بكل المهام المنوطة بها في التنقل والسفر والحرب والمتعة.

كما أنه وفر لكل نوع من هذه الحيوانات أدوات وثيابًا وزينة خاصة بها تمكنه من أداء مهمته وحمايته وتجعله في أبهى زينة، كلُ منها في وقته المحدد والمناسب فضلاً عن أن كل حيوان في الإسطبلات الملكية كان له اسم معلوم ومسجل ومدون ينادى به.[٢]

ومن أكثر الحيوانات ظهوراً في تصاوير أكبر نامه الفيل والحصان والبقر والجمال والبغال، وكان لكل منها إسطبل خاص ونظام محدد في الرعاية والنظام والأدوات والثياب يقوم عليه مجموعة من الموظفين كما تقدم.

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 45.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 45.

أ- حصر نماذج الدراسة:

لم تخل تقريباً تصويرة من تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامة من رسوم الحيوانات، وذلك في سياق أحداث مختلفة وموضوعات متنوعة، ولم تكن هي موضوع الحدث إلا في لوحات معدودة (انظر لوحات: ٦٨، ١٣٦، ١٨٤، ٢٠٨).

أما السياقات التي وردت خلالها رسوم الحيوانات فيمكن حصرها في تصاوير المعارك الحربية (انظر مثلاً لوحات: ٣، ١٢، ١٣) وتصاوير الصيد (انظر مثلاً لوحات: ٢٥، ٤٢، ٤٣)، وتصاوير الاستقبالات والمواكب الملكية (انظر لوحات: ٣٥، ٩٠، ١٠٦)، وتصاوير مجالس السلطان ونوابه في القصور والمخيمات (انظر لوحات: ٢١، ٢٢، ٣٠)، ويهم من هذه السياقات جميعاً وغيرها سياق القوافل باعتباره الأكثر تعبيراً عن الدور غير الظاهر بشكل مباشر الذى لعبته هذه الحيوانات في النقل والمواصلات، كما أنه من الضروري تناوله قبل الحديث عن المعسكرات والمخيمات، فضلاً عن السياقات الأخرى التي ظهرت فيها الحيوانات قد تم تناول أغلبها فيما تقدم كالجيش وحيواناته، والمواكب الملكية والاستقبالات.

وقد أمكن حصر عدد (٢٣) تصويرة ظهرت الحيوانات فيها في سياق قوافل رسمت في إطار أحداث مختلفة وهي لوحات: (١٠، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢٥، ٢٨، ٥٨، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٨٦، ٩٤، ٩٧، ٩٨، ١٣٢، ١٤٨، ١٥١، ١٧١، ١٧٢، ١٧٦، ١٨٤، ٢٢٧، ٢٣١).

ب- المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية بين التصاوير ونماذج الدراسة والمصادر المكتوبة، أن العلاقة بينهما توثيقية، حيث توثق الصورة الهيئة التي كانت عليها هذه الحيوانات خلال القوافل بشكل تقريبي، وما كانت تحمله أو تجره، كما تقدم توثيقاً لفئات الحمالين والعاملين في مثل هذه القوافل من سائقي العربات التي تجرها الحيوانات أو سائقي الفيلة.

أما المصادر المكتوبة فتقدم معلومات تفصيلية عن أدوات هذه الحيوانات المختلفة طريقة سيرها خلال القوافل وأنواع العاملين والقائمين على هذه الحيوانات وأدوارهم الدقيقة. وغير ذلك من الجوانب التي تشبر إليها التصاوير.

ج- الدراسة التفصيلية:

تتكون القوافل من شقين رئيسيين. الأول: هو الحيوانات، الثاني هو الأدواتـ ووسائل النقل التي استخدمت هذه الحيوانات في جرها أو نقلها، وفيما يلي محاولة لاستكشاف كلا الجانبين.

١. الحيوانات:

لم تقدم المصادر مثالاً ونموذجاً دقيقاً يصف مكونات قافلة ما سوى مثال ساقه أبو الفضل أثناء حديثه عن مخيمات الرحلات السلطانية.

ويقول إن نقل لوازم وأدوات التخييم وعمال الفراش خانه "المسئولون عن إقامة المخيم، يتطلب قافلة تتكون من مائة فيل، وخمسمائة جمل، وأربعمائة عربة يجرها الثيران والبغال. ويتطلب قوة حراسة من خمسمائة فارس من وحدات المنصب دار والأحدي. إضافة إلى موظفي الفراش خانه الذين يتجاوز عددهم الألف وخمسمائة بكثير.[١]

وهذا عدد كبير على الرغم من أنه مسئول فقط عن إقامة مخيم رحلة وصيد، فما بالنا بمخيمات الجيش في الحملات العسكرية التي لا شك ستتطلب أضعاف هذا العدد والعمال والحراسة في نقلها. وقد يساعدنا على تخيل الأمر أن مخيمات الجيش قبل عهد أكبر كان من الممكن أن يستغرق الجندي أياماً من أجل العثور على خيمته.[٢] وهذا مؤشر على الضخامة التي قد تصل إليها القوافل في ذلك الوقت. وهذا يقضى بمحاولة تلمس كيف كانت تسير هذه القوافل على وجه التقريب.

من المثال السابق يمكن القول إن مكونات القافلة تتمثل في الحيوانات وأدواتها، العمال والحمالين، وقوات الحراسة. أما هيئتها فإنها كانت تسير على شكل قطار مكون من أقسام يتبع بعضه بعضاً بشكل منظم متراص، وذلك من خلال ما قدمته اللوحات، فاللوحة: (١٠) ظهرت فيها القافلة على شكل قطار متصل يسير أفراده على إثر بعض، وأظهرت اللوحة: (١٧) نفس الملاحظة إضافة للنظام والتراص الذي بدت عليه القافلة التي ظهرت في خلفية اللوحة.

ويظهر كذلك من كلا اللوحتين أن قوات الحماية كانت يتقدم جزء منها القافلة، وباستحضار حجم القافلة السابقة الذكر والمساحة الطولية التي سيأخذها قطار سيرها، يمكن الاستنتاج أن قوة الحماية كانت لابد من توزيعها على جوانب قطار القافلة على امتداد المسافة التي تحتلها، إضافة لتأمين مؤخرة القافلة ومقدمتها.

أما وحدات أو أقسام القافلة الواقعة بين قوتيّ الحماية في المقدمة والمؤخرة فتكون من: جمال وبغال وأبقار وفيلة، أما الجمال فإن كل خمسة منها تكون مجموعة أو قسم وتسمى "قطار"،[٣]

وكذلك البغال كانت تسير على شكل قطار يتكون من خمس بغال [٤] وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للجمال والبغال مع حجمها وحمولاتها التي تعد خفيفة مقارنة بالفيلة وحجمها فمن الأولى أن تسير الفيلة في القوافل على هذه الهيئة، وقد عكست اللوحات ذلك بشكل تقريبي (انظر لوحات: ١٧، ٢٠، ١٣٢).

وتقدم اللوحة (٢٣١) تصويراً تقريبياً جيداً لمكونات القافلة، من بغال وجمال وحمالين وفيلة وهم يسيرون على شكل قطار. ولا يفوت الإشارة هنا إلى أن البقر والثيران بأنواعها المختلفة كانت تستخدم بشكل رئيسي في جر عربات الأحمال أكثر من البغال [٥]وقد وثقت اللوحة الحالية (٢٣١) هيئتها.

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 44.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 47.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 144
[4] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 153.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 149.

وتبين اللوحات (١٧، ١٩، ٢٠، ٢٥، ٥٨، ١٣٢، ١٧١، ١٧٢، ٢٢٣) أن الطريق قد يسمح مسافة عرضه بسير القطارات بشكل متوازي، وأنه ليس بالضرورة أن تسير بشكل فردي متتالي، إذ أنه لا شك سيؤدي إلى زيادة طول القافلة بشكل غير معقول يصعب معه تأمين الحماية له على طول الطريق.

ولم يكن حمل الأحمال والأمتعة قاصراً على الحيوانات، إذ كان يرافق القافلة غالباً طائفة من الحمالين المعروفين في الهند، وقد وظفهم السلطان، ويظهرون في اللوحات (١٠، ١٧، ٢٠،٢٥، ٢٨، ٥٨، ٦٦، ١٣٢، ١٧١) وكانوا يعرفون باسم (كهاره).[١]

٢. رسوم أدوات وسائل النقل:

وتقدم اللوحات المتعلقة بالقوافل نماذج لبعض الأدوات ووسائل النقل التي كانت تستخدم في ذلك الوقت، ومنها:

- **"الهودج":** وقد ظهر بأشكال مختلفة وتصاميم متنوعة. انظر لوحات (١٧، ١٩، ٢٠)، ويبدو أن جوانبه عبارة عن ستائر يمكن رفعها وكشفها (لوحتا: ١٧، ٦٣)، وربما علقت عليه مظلة أو تنده من الخارج فوق رأس سائق الفيل (انظر لوحات: ١٧٢، ١٧٦، ٢٢٧). ويبدو أنه كان مكاناً للراحة والاستجمام فوق ظهر الفيلة خلال السفر، ولا شك أن هذه يكون أفضل من الركوب لمدة طويلة على ظهر الحصان، إلا في حالة أن يكون الجو حاراً إضافة لعلو الفيل عن الأرض، فيكون من الأفضل ركوب الحصان.

ويظهر في اللوحات السابقة أنه كان يحمل فوق ظهور الفيلة في أغلب الأوقات، غير أن اللوحتين (١٠، ١٣٢) تصوران هودجاً يحمله أربعة رجال، مرة خلال المسير مع القافلة، والأخرى (لوحة: ١٣٢) عند وصول القافلة واستقبالها، ويلاحظ أن هذا الهودج مختلف في تصميمه عن الهودج المحمولة فوق أظهر الفيلة، حيث إن أحد جوانبه به شباك أو نافذة تطل منها المرأة المحمولة داخله، إضافة إلى أن قمته مختلفة تماماً عن قمة هودج الفيلة.

على كل حال فإما أن يكون هذا التصميم هو نوع آخر من الهوادج أو أنه محفة مخصصة لنقل الحريم وأنها قد تحمل على أكتاف الرجال خلال السفر أو عند الاستقبالات، وربما عندما ترغب المرأة من الحريم الملكي بالتنزه أو تغيير مكان ركوبها.

وعلى الرغم من أن الجمال كانت تحمل الهودج بشكل طبيعي إلا إنه لم ترد رسمه واحده لذلك، غير إن وصف أبي الفضل لنوع من الهوادج يحمل فوق اثنين من الجمال،[٢] ربما يكون ظهر في لوحة (٢٠)، والتي يظهر في يمين وسطها من أعلى جملان يفصل بينهما ما يشبه الهودج بحيث يظهر جمل من خلفه وآخر من أمامه. ولا يظهر حول هذا الهودج أي أحد أو أي شيء يحمله أو متصل به، حتى الجمال، غير أن وصف أبي الفضل لنوع الهودج التي سماها محفة وليس هودجًا،

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 253 – 254.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 145.

ويحمله الجملان، وأنه عبارة عن برج خشبي مريح جداً في السفر، وله عمودين ليتم تعليقه أو تثبيته منها بين جملين أثناء السفر.[١]

ونظرًا لأن الجملين خاليين من أي أحمال، وأن المحفة الخشبية المغطاة بالستائر لا يحملها أي أحد، فإنه ربما تكون رسمه توضيحية لوصف أبي الفضل المتقدم، وإن لم يظهر العمودان المثبتان في الجملين، إضافة إلى أنه ربما من المنطقي أن تحمل بين الجملين المتوازيين وليس كما ظهر في الصورة، اللهم إذا كان يتم تثبيت العمودين على جانب واحد من الجملين. وعلى كل حال فإن نموذج المحفة يختلف تمامًا عن المحفات والهوادج التي تقدم ذكرها عاليه.

- **عربات النقل:** يذكر أبو الفضل أن هذه العربات وإمكانية جر الثيران لها لعبت دوراً حيوياً مهماً في كل أفرع وإدارات حكومة السلطان.[٢] ومن ثم فقد لعبت دوراً مهماً في النقل والمواصلات.

ويذكر أبو الفضل أنه كان يوجد نظام يرتب عمل عربات الجر بحسب نوع الشيء الذي تنقله وعدد العربات المخصص لذلك. فمثلاً خصصت (٢٠٠) عربة لنقل مواد البناء، بينما خصصت (٦٠٠) عربة لنقل إمدادات الطعام للمطبخ الملكي.[٣]، ومنها ما كان مخصصاً لنقل فهود الصيد.[٤]

ومما لا شك فيه أن أعداد العربات أكثر من ذلك بكثير في إدارات الحكومة الأخرى وفي أنحاء المملكة وهذه يعكس مدى أهميتها.

ولم يكن مسموحًا باستخدام العربات الملكية في غير الأغراض السلطانية، وإذا حدث واستخدمها أحد القادة في أغراض أخرى، فإنه يحاسب على قيمة هذ الاستخدام، وكان يخصص لكل (٨) عربات (١٢) سائق ولابد لأحدهم أن يفهم في النجارة، وإذا مات الثور تقدم الحكومة غيره، كما أنها تدفع ثمن إصلاح العربة، وكل هذا في حالة أن لا يكون لنتيجة إهمال وإلا فإن المهمل يتم تغريمه.[٥]

ويذكر أبو الفضل أن السلطان قد اخترع عدداً من العربات كانت سبب في راحة كثير من الناس، منها عربة كبيرة يمكن استخدام الفيل لجرها، وأنها كانت كبيرة لدرجة حملها لعدد من الحمامات، وأطلق عليها الحمام المتنقل، كما يمكن جرها بالماشية.

وكذلك بنا السلطان عربة تدعى "Bahals"، يمكنها حمل عدد غير قليل من الأفراد إذا سُيّرت على أرض مستوية.

وإضافة إلى الثور فإن الجمال والأحصنة كانت تستخدم أيضاً في جر العربات[٦]، ويظهر في لوحة (١٠٦) عربة يجرها حصانان.

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 149.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 145.
[3] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 151.
[4] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 151.
[5] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 510.
[6] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 275.

ولقد ظهرت هذه العربات في أكثر من صورة من صور القوافل (انظر لوحات: ٢٠، ٢٥، ١٠٦، ١١١، ١٧١، ١٧٢، ٢٣١)، ويظهر فيها أن الغالب في جرها هو استخدام الثيران، باستثناء لوحة واحدة (١٠٦) والتي ظهرت فيها يجرها حصانان في يمين مقدمة اللوحة، ولعل السبب في ذلك كون المكان هو في العاصمة، بينما بقية اللوحات التي ظهرت تجرها الثيران كانت تؤدي وظائف خارج العاصمة في سياساته المختلفة.

وقد تنوعت السياقات التي ظهرت فيها العربة التي تجرها الثيران، فمنها ما كان خلال سير القوافل الملكية عائدة من حملة عسكرية (انظر لوحة: ٢٠)، ومنها ما كان في سياق رحلة الصيد (انظر لوحات: ٢٥، ١١١، ١٧١، ١٧٢، ٢٣١)، ومنها (لوحة:١٠٦) التي ظهرت فيها خلال استقبال السلطان على مشارف العاصمة بعد عودته منتصراً.

أما تصاميم العربات، فيظهر فيها أنها من الناحية العامة تصميم واحد، إلا أنها قد تختلف قليلاً في الحجم، وهذا أمر نسبى لا يمكن الجزم به والتصنيف على أساسه بالنظر إلى عامل مهم وهو مهارة الفنان منفذ اللوحة وأسلوبه التصويري، إضافة إلا أن الحمولات لا يمكن الاعتماد عليها لعدم إمكانية تقديرها لنفس السبب المذكور.

لكن على مستوى الشكل الزخرفي فقد تنوعت العربات، حيث يلاحظ أن عربات القوافل (لوحة: ٢٠) رسم ظهرها كصندوق مربع مكشوف له فتحات من جوانبه الثلاثة ما عدا ناحية الخلف، كما أن سائقها يظهر جالساً.

أما عربات رحلات الصيد (انظر لوحات: ٢٥، ١١١، ١٧١، ١٧٢، ٢٣١)، فيلاحظ ظهرها مكشوف الجوانب مسطحًا، وأن سائقها دائماً واقفاً يحث الثيران على الانطلاق بسرعة، وربما يتناسب ذلك مع المطاردة التي يقوم بها السلطان، هذا باستثناء لوحة (٢٣١) التي ظهرت فيها وسائقها بنفس الهيئة المسرعة على الرغم من أنها في قافلة مزدحمة لحملة الصيد.

ولا يفوت الإشارة هنا إلى أن هذه القوافل غالباً ما كانت تسير على مراحل بحيث تستريح كل مدة أو مسافة معينة، خاصة في قوافل الجيش، للحفاظ على راحة الجند المسافرين بوجه عام.[١]

وفي حالة إذا كانت القوافل متجهة إلى مناطق جبلية وعرة وصعبة يرافق القافلة قاطعوا الحجارة وعمال المناجم الجبلية، وفالقوا الصخور الحفارين لتسوية تعرجات الطريق وحفرها.[٢]

هذه كانت الملامح التقريبية المصورة التي كانت عليها القوافل في عهد السلطان أكبر من خلال المصادر والتصاوير، وفيما يلي الحديث عن المخيمات التي ارتبطت بنهاية رحلة هذه القوافل غالباً.

ثانيًا: تصاوير ورسوم المخيمات والمعسكرات:

مثلت المخيمات بالنسبة للسلطان قصوراً خارجية قابلة للتفكيك والحمل والنقل، وذلك أنه كان كثير الترحال والتنقل في أنحاء مملكته ما بين خوض المعارك أن تفقد الدولة أم رحلات الصيد التي لا تنتهي وما أكثر الأخيرة، ونظراً لأن هذه الرحلات تمتد لفترة طويلة فقد اهتم السلطان بجعلها

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٨٤.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦٣٨.

ملائمة له كسلطان من ناحية كونها مريحة ومن ناحية جهوزيتها بكل ما يحتاجه في هذه الرحلات في كل شيء ومن ثم فقد وضع لها نظاماً دقيقاً.

أ- حصر نماذج الدراسة:

قد أمكن حصر عدد (٤٣) تصويره يظهر فيها رسوم مخيمات ومعسكرات، منها ما ورد في سياق معارك حربية (انظر لوحات: ٥٦، ٥٧، ٧٣)، ومنها ما ظهر في سياق رحلات الصيد (انظر لوحات ٥١، ٦٠، ٧٧)، ومنها ما ظهر في سياق مواكب واستقبالات (انظر اللوحات: ٨٨، ٩٠، ٩٣، ٩٤) ومنها ما ظهر في احتفالات (انظر لوحات: ١٢٣، ١٢٤، ١٩٩)، وقد ظهرت رسوم المخيمات والمعسكرات في هذه اللوحات على وجهين أو بأسلوبين، الأول رسمن الهيئة التقريبية للمعسكرات أو المخيمات من الخارج (انظر مثلاً لوحات: ٤٩، ٥٢، ٥٦، ٥٧). والثاني رُسمت فيه الهيئة التقريبية للخيمة التي جلس فيها السلطان داخل المعسكر (انظر لوحات: ٢٢، ٥٠، ٨٢).

أ- المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية بين التصاوير والمصادر المكتوبة أن العلاقة بينهما علاقة توثيقية، حيث تقدم المصادر معلومات تفصيلية عن المخيمات السلطانية في الرحلات والصيد، والمعسكرات الخاصة بالجيش، وأنواع الخيام في كل منها، والموظفين المسؤولين عنها من حيث عددهم وأنواع اختصاصاتهم، والوصف الدقيق للمخيمات والمعسكرات. أما التصاوير فإنها تقدم نماذج تقريبية نوعًا ما للهيئة العامة للمعسكرات والمخيمات، ومثل ذلك لأنواع الخيام.

ب- الدراسة التفصيلية:

تكسف المقارنة الإجمالية بين التصاوير نماذج الدراسة وبين المصادر المكتوبة أن العلاقة بينهما توثيقية، حيث تقدم المصادر معلومات تفصيلية عن الهيئة العامة للمعسكرات والمخيمات، وكذلك معلومات تفصيلية عن أهم الخيام وأدوات إقامة المخيم، بينما تقدم التصاوير نماذج تقريبية للخيام أدوات التخييم والهيئة التقريبية لما يكون عليه شكل المخيم من الخارج.

وتنوعت أحجام المخيمات أو المعسكرات الملكية بحسب الرحلة التي يقوم بها السلطان، حيث يذكر أبو الفضل أنه من الصعوبة بمكان وصف مخيم كبير من مخيمات السلطان ومعسكراته، لكنه سيحاول تقريب الصورة من خلال قول "شيء" عن التجهيزات التي تستخدم في حفلات الصيد و"الرحلات القصيرة" [1]، وللمرء أن يتخيل كيف كانت هي المخيمات والمعسكرات الأكبر حجماً في الرحلات الطويلة والحروب.

ولقد قدم أبو الفضل وصفاً للهيئة العامة للمخيمات والمعسكرات الملكية إضافة لشرح وتعريف لأهم التجهيزات المستخدمة فيه، من أنواع الخيام وأدوات التخييم، وسوف يبدأ الحديث ببيان أنواع الخيام وأدوات التخييم التي ذكرها أبو الفضل، وهو على النحو التالي؛ وقد سماها أبو الفضل **"فراش خانه"**.

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 45.

١. فراش خانة:

الإدارة هي المسئولة عن كل لوازم وأدوات إقامة المخيمات والمعسكرات، وعدّ السلطان هذه الإدارة من رتبة السلطان وأحد أهم مظاهرها، لما توفره له من راحة في الترحال والسفر، حيث تكون حماية من الحر والبرد، ووقاية من المطر، ولهذا اعتنى بها كأحد علامات الملك والحكم.[١]

ولا شك أن السلطان محق في ذلك، إذ إن فاعلية مثل هذه الإدارة وكفاءتها توفر له إمكانية السفر والترحال بكل راحة ويُسر ومن معه من رجال دولته وقادة جيوشه، وتؤثر على مدى نجاح أي حملة عسكرية أو حصار لأنها تلعب دوراً مهماً في راحة الجند وكفاءتهم ورفع معنوياتهم لما توفره لهم من حماية من عوامل الطبيعة، وتجعلهم يشعُرون أنهم في بيوتهم.

من أجل هذا بذل السلطان كل عناية من أجل تحسين هذه الإدارة من ناحية تنظيمها ومن ناحية تطوير لوازمها وأدواتها وتحسين جودتها أو زيادة كميتها، بل واهتم بكل حديث جديد منها.[٢]

وهذا من مظاهر اعتنائه بهذه الإدارة وحرصه على تحقيق الغرض من وجودها. ودليل آخر على مدى أهميتها بالنسبة له سواء في السلم أم الحرب.

٢. نصب المخيمات:

يتم نصب المخيمات عندما تقف القافلة في مرحلة الراحة المحددة أو عند وصولها إلى وجهتها، ولقد شرح أبو الفضل جانبًا من عملية نصب هذه المخيمات، وهي على النحو التالي:

يتم إرسال أفراد "الفراش خانة" ليسبقوا القافلة الرئيسة ويقوموا بنصب المخيم على الوجه المذكور سابقاً فوق أرض ملائمة من ناحية المساحة والطبيعة الجغرافية، ومير منزل هو المسئول عن اختيار هذه الأرض. وينتظرون وصول السلطان.[٣]ويتطلب نقل وحمل لوازم أدوات التخييم (١٠٠) فيل، و (٥٠٠) جمل، و (٤٠٠) عربة يجرها الثيران أو البغال، ويتطلب ذلك كله مرافقة (٥٠٠) فارس من وحدات المنصب "الأحدى"، إضافة لموظفي الفراش خانه البالغ عددهم ألف فرد من إيران وتوران والهندستان، و(٥٠٠) مشرف، و (١٠٠) سقاء، وخمسون نجاراً، وصانعو الخيام، وحملة المشاعل، وثلاثون دباغاً وعامل، ومائة وخمسون عامل نظافة.[٤]

٣. أنواع الخيام:

ولم يذكر أبو الفضل كل ما تحتويه هذه الإدارة من أدوات ولوازم تخييم، لكنه حرص على ذكر الأهم منها، وهي على النحو التالي:

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 52.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 53

[4] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 47.

- **بارجاه (The Bargah):** نوع من الخيام يمكن للحجم الكبير منها أن يسع أكثر من عشرة آلاف شخص، وتُنصب في مدة أسبوع إذا قام بذلك ألف فراش وباستخدام آلات.

وبابها عبارة عن عمودين مثبتين في أحد جهتها بمفصلها، ويبلغ سعرها إذا كانت غير مزخرفة أو مُطعمة حوالي (١٠,٠٠٠) روبية، وإذا كانت مزخرفة ومُطعمة فإن سعرها لا يمكن تقديره.[١]

- **جوبين راوتى (The Cawbin rawati):** نوع من الخيام، ترفع على عشرة أعمدة، تُغرس في الأرض بعض الشيء، وأطوالها متساوية باستثناء اثنين فقط يكونان أطول قليلاً، بحيث يمكن تثبيت العارضة المتقاطعة فوقهما.

وتثبت الأعمدة من الأسفل والأولى بواسطة "داسه"، وهي قطعة خشبية مثلثة الشكل تُثبت في الزوايا، وظيفتها الربط بين الأعمدة الرأسية والأُفقية (العوارض). ويتم تثبيت الهيكل كله وإبقائه مترابطاً بواسطة المشابك والمسامير والصواميل، أما حائط الخيمة وسقفها فيكون من الحصير، وتحتوي على باب وأحياناً بابين. ويُثبت في أعلى نقطة من "الداسه" السفلية منصة مرتفعة، ويزين داخل الخيمة بالديباج والمخمل، بينما يزين الخارج بالخيش قرمزي اللون. ويتم ربطهم إلى حائط الخيمة بأشرطة الحرير.[٢]

- **دو آشيانه منزل (The Poashyanah Manzil):** ويسمى المنزل ذو القصتين، أو منزل القصتين، ويرفع فوق (٨) أعمدة، يبلغ طول الواحد منها (٥,٥م)، حيث تدعم بسقيفة خشبية محمولة فوقها. والتي يوجد فوقها أعمدة طولها أربعة أذرع ويتم تثبيتها بالمسامير والصواميل مشكلة بذلك قصة – قسم – علوية. وهي مزخرفة من الداخل والخارج مثل الخيمة السابقة "جوبين راوتي".

وخلال الرحلات أو الحملات تستخدم كمكان مخصص لنوم السلطان وممارسة تأملاته التعبدية. والتي تستمر حتى شروق الشمس، بعدها يسمح للحريم الملكي بالدخول لتقديم التحية للسلطان، ثم يليهم النبلاء ورجال الحكومة، وخلال الرحلات أيضاً تكون هذه الخيمة مكاناً يتفقد فيه السلطان حصص الطعام المخصصة للفيلة من خلال نافذة تدعى "جهروكه" (Jharokah).

- **زمين دوز (The Zamindoz):** نوع من الخيام يصنع منه أشكال متنوعة، أحياناً بباب واحد وأحياناً أُخرى ببابين، تُعلق عليها أيضاً المظلات كي تفصل كل مجموعة خيام عن بعضها.
- **عجائبي (The Ajaibi):** خيمة تتكون من (٩) أجنحة على أربعة أعمدة خمسة منها مربعة، والأربعة الأخرى متناقصة بحيث تظهر مستدقة الشكل. وأحياناً تصنع بطريقة تحوي بها جناحًا واحدًا فقط مدعومًا بعمود واحد فقط.

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 52 – 53.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 53.

- **مندل (The Mandal):** تتألف من خمسة أعمدة منظمة معاً، ومدعومة بأربعة أعمدة. أربعة من هذه الأجنحة يمكن إلغاء حواجزها لتصبح قسمًا خاصًا، وأحياناً يتم رفع أو سحب جوانب الأجنحة الأربعة، أو يرفع جانب واحد فقط.
- **آته كهنبه (The At'h k'hambah):** تتكون من (١٧) جناح منفصلة، وأحياناً متصلة معاً، وتكون مدعومة بثمانية أعمدة،.[١]
- **خرجاه (The Khargah):** خيمة قابلة للطي تصنع بأشكال مختلفة، بعضها بباب واحد، والبعض الآخر ببابين.
- **شاميانه (The Shamyanah – awning):** تصنع من أحجام مختلفة لكن ليست أكبر من (١٠,٩م٢) تقريباً.[٢]
- **قلندري (The Qaladri):**
- **سرابرده (The Sarapardah):** كانت فيما سبق تصنع من القماش الخشن، إلا أن السلطان أمر بصناعتها من نفس خامة السجاد لتحسين مظهرها وتحسين الاستفادة منها.
- **جُلال بار (The Gulalbar):** هو السياج الذي يحيط بالمخيم الملكي ويشكل محيطه الذي تنصب داخله الخيام المذكورة عاليه وغيرها مما لم يُذكر. وهو عبارة عن ألواح خشبية يتم ربطها وطيها معاً مثلها مثل جدران الخارجاه (The Khargah)، بواسطة أشرطة جلدية، ومن ثم يمكن طيها معاً عندما يتم فض المخيم. يتم تغطية هذه الألواح بالقماش الأحمر وربطها بالأشرطة.[٣]

هذه كانت أنواع الخيام التي ذكرها أبو الفضل، وغيرها كثير لم يذكره كما أشار، ويمكن ملاحظة أن هذه الخيام قد تنوعت في أحجامها ووظائفها وأشكالها أيضاً، وقد أتاح وصفها المذكور إمكانية العثور على ما يقترب منه في التصاوير كما تبين عاليه، وإن كان من بينها أنواع كان من الصعب العثور على رسم قريب من وصفها.

أما بالنسبة لشكل المخيمات وهيئتها العامة التي رتبت فيه هذه الخيام السابقة حسب وظائفها وأماكنها فهي فيما يلي:

٤. تصاوير ورسوم المخيمات:

ضرب أبو الفضل مثلً للمخيمات الملكية من خلال ذكره ووصفه لمخيمات رحلات الصيد التي داوم أكبر على ممارستها.

وتكون ساحة المخيم في الغالب حوالي (٩١,٤م٢) ويحيط بها سياج الجُلال بار ويذكر أبو الفضل أن هذا النوع من السياج هو من اختراع السلطان أكبر، ويكون لهذا السياج باب متين الصنعة

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 54.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 54.
[3] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 54.

له أقفال ومفاتيح. [1] وعليه فإنه من الغالب أن حجم هذا المدخل وأبوابه متناسب مع حجم المساحة التي يحيط بها السياج، أي أنه كبير الحجم.

ولقد ورد في مخطوطات آئين أكبري رسماً توضيحياً لتخطيط المخيم (انظر لوحة:)، وقد قام السير سيد احمد خان بإعادة رسمه بشكل أكثر دقة وتفصيل حاكى فيه تخطيط أبي الفضل، (انظر الشكل:).

أما داخل السياج في نهاية ناحيته الغربية نُصب جناح أو خيمة له مدخلان، تحتوي على (٥٤) قسم، وطولها (٢١,٩م)، وعرضها (١٢,٨م). وفي منتصف الجناح نصبت خيمة "جوبين راوتى" كبيرة، حولها خيام "سرابرده". وبمحاذاة خيمة "جوبين راوتى" بنيت خيمة "ذات القصتين" أو "دو آتيانه منزل"، ويؤدي فيه السلطان عبادته وتأملاته الصباحية، ومن فوقها يتلقى التحية من النبلاء في الصباح ولا يسمح لأي من قسم الحريم بالدخول إلى هذا المبنى دون إذن خاص. [2]

أما في خارج هذه الخيمة، فقد نصب (٢٤) " جوبين راوتى"، كل واحد منها طولها (٩,٢م) وعرضها (٥,٥م)، وفصلت عن بعضها بلوحة أو قطعة قماشية غليظة، وهذه الخيام مخصصة للمحظيات من النساء لدى الملك. [3]

ويوجد أيضاً أجنحة وخيام أخرى للخدم بمظلات "سايبان" مطرزة بالذهب والديباج والمخمل، ويجاورها خيمة " سرابرده" المصنوعة من خيوط السجاد، مساحتها (٥٤,٨م^2)، نُصب ضمن حدودها عدة خيام مخصصة للحريم المسلح أو الحرس النسائي "أردوبيجان" (The Uradubegis)، وغيرهم من الخادمات. [4]

وإلى الأمام قليلاً بعيداً عن المجموعة المتقدمة ناحية "دولتخانه" أو قاعة الاجتماعات الملكية الخاصة توجد منطقة مفتوحة مساحتها حوالي (١٣٧م) طولاً و (٩١,٤م) عرضاً، وتدعى "مهتابي" (The Mahtabi)، وعلى جانبيها لوحات قماشية كالتي تقدم وصفها مدعومة بأوتاد طولها (٥,٥م) مثبتة بالقرب منها على مسافة (١,٨م)، ويُغرز الوتد في الأرض لمسافة (٠,٩٢سم)، والجزء المكشوف منها مزخرف بمقابض نحاسية، وتثبت الخيمة كلها بحبلين يمر أحدهما من الداخل إلى خارج السياج، ويقف الحراس عنده من الخارج. [5]

وفي وسط المساحة السابقة منصة مرتفعة محمية بمظلة مدعومة بأربعة مسامير. وهو المكان الذي يجلس فيه السلطان في المساء ولا يدخله أحد سوى أقرب المقربين منه. [6]

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 46.

[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 45 – 46.
[3] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 46.
[4] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 46.
[5] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 46.
[6] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 46.

ويجاور هذه الخيمة "خيمة سرابرده" نصبت، مساحتها (١٣٧م٢) طولاً وعرضاً، وتحتوي على (١٦) قسم، ومساحة كل منها (٥,٥م٢)، وهذه الخيمة مثبتة مثل سابقاتها بالمسامير والصواميل والأوتاد في منتصفها خيمة الديوان العام منصوبة، وبها ألف سجادة، وتحتوي على (٧٢) غرفة، وفتحة دخولها تبلغ مساحتها (١٣,٧م) بالعرض.[١]

وهناك أيضاً خيمة التغطية أو خيمة "قلندرى"، وهي تصنع من قماش شمعي، أو أي نوع آخر خفيف الوزن، وتنشر من أجل توفير الحماية ضد المطر وحرارة الشمس وحولها خمسون مظلة مساحة كل منها (١٠,٩م).[٢]

هذا وبالنسبة للجناح الذي تتواجد فيه قاعة "ديواني خاص" لها أبواب مثبتة وأقفال، وفيها يجتمع النبلاء وضباط الجيش بعد الحصول على الإذن، حيث يقدم "البتخشي" قائمة بالضباط المؤهلين لتأدية التحية والحضور أمام السلطان، وهذه يتم تعديلها في أول كل شهر [٣]. وتزين هذه القاعة من الداخل والخارج بالسجاد مختلف الألوان الذي يشكل سرير من الزهور.

وعلى بُعد (٣٢٠م) في القاعة السابقة تقع قاعة الديوان العام، وحوله يتمركز الحرس، وعلى مسافة قصيرة منه نصبت خيمة "النقّار خانه "، وهي في منتصف هذه المنطقة "أكاس ديه" (The Akasdiah) وهي شعلة نار هائلة تشكل منارة للمخيم وللقادمين من بعيد. [٤]

هذا كان وصف أبي الفضل لمخيم الصيد، والحقيقة أن التصاوير لا تقترب ولو قليلاً من هذا الوصف، اللهم في اتفاقها معه في كثرة الخيام التي حاول الفنان أن يوصلها في شكل انطباع من رسمه لرؤوس الخيام وقممها كثيرة متداخلة من بعيد أو من قريب إلا في بعض الحالات التي أظهرت منظر تقريبي للمخيم يمكن فهمه.

٥. تصاوير ورسوم مخيمات الجيش:

لم يكن يصحب السلطان أكبر جيوشه الشخصية عند خروجه للرحلة أو الصيد إلا في حالات خاصة، وذلك لأن كل مقاطعة بها عدد معتبر من القوات التي تقوم بكل ما تقوم به القوات الرئيسية في الغالب، وهؤلاء هم المسموح لهم بمرافقته عندما يدخل مقاطعتهم إلى حيث شاء، وذلك أيضاً لتجنب ازدحام المخيمات والمعسكرات وفساد نظامها وما قد ينشأ عنه من مشكلات، ففي بعض الأحيان قد يستغرق القور الجندي على خيمته عدة أيام.[٥]

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 46.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 46.
[3] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 46 – 47.
[4] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 47.

ويذكر أبو الفضل أن السلطان قد ابتكر طريقة فعالة لتخييم الجنود وإقامة المعسكرات بأسلوب منظم مريح لهم. ويجنبهم المشكلات السابقة [١]. وتتمثل أولاً في نصب الخيام السلطانية (الحريم، وقاعة ديوان عامي، والنقّار خانه)، على مساحة يبلغ طولها حوالي (١٤٠٠م)، ويكون عن يمينها وشمالها فارغاً مسافة (٣٢٩م)، وغير مسموح لأحد غير الحراس بدخولها.[٢] وفي داخل نفس المساحة وعلى بُعد (٩١,٤م) عن يسار مركزها تنصب خيام مريم مكاني، وجلبدن بجيم، وغيرهما من سيدات البيت المغولي، وخيام الأمير دانيال. وعن يمين هذه المجموعة خيام الأمير سليم، وعن يسارها خيام الأمير مراد.[٣]

وخلف هذه الخيام المقيمة كلها، وعلى مسافة معتبرة نصبت خيام الورش، وعلى مسافة أبعد قليلاً تقدر ب (٢٧,٤م) خلفهم في الزوايا الأربعة للمخيم البازارات.[٤]

وبالنسبة للقادة والنبلاء يخيمون على أطراف الجوانب الأربعة للمخيم السلطاني المتقدم وصفه، ويكون ترتيب مخيمهم وفقاً لرتبهم ومكانتهم [٥]. أما حراسة المخيمات فإن حراس أيام الخميس والجمعة والسبت يخيمون في الوسط، بينما يخيم حراس الأحد والاثنين عن اليمين، وحراس الثلاثاء والأربعاء عن الشمال.[٦]

٦. رسم تقريبي لوصف المخيمات والمعسكرات الملكية:

نظراً لأن وصف أبي الفضل للمخيمات والمعسكرات الملكية يشبه وصف العمائر، فإن تخيله بدون رسم توضيحي تخطيطي أمر بالغ الصعوبة عن إن لم يكن مضلل للقارئ عن لحقيقة التي عليها النص،

ولقد ذكرت عاليه أنه قد ورد في مخطوطات آئين أكبري رسماً توضيحياً لتخطيط المخيم (انظر لوحة:٢٤٠)، وقد قام السير سيد أحمد خان بإعادة رسمه بشكل أكثر دقة وتفصيل حاكى فيه تخطيط أبي الفضل وفق الوصف الذي تقدم ذكره للمخيمات والمعسكرات، (انظر الشكل: ١٥٢)، وقد نشره السير هنري بلخمن الذي أصدر نسخة محققة لكتاب آئين أكبري نقل فيها التخطيط الذي وصحه السير سيد أحمد خان.

وأظن انه من الضروري جداً لفهم الوصف المذكور عاليه نقل الشرح الذي ورد مرفقاً بالرسم التخطيطي كما أعده سير سيد أحمد خان وكما نقله هنري بلخمن، الذي وثق بعضه من كتب الرحالة الأجانب. وهذا الشرح يعد إعادة ترتيب وصياغة لوصف أبي الفضل المنقول عاليه. ووفقاً لهذا الشرح على الرسم التخطيطي فإن الرسم يحتوي على (٤١) عنصراً هي مكونات المخيم الملكي وفق مكانها حسب وصف أبي الفضل لها، بحيث أن الرقم المكتوب على التخطيط قد كتب التعريف بالمكان

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 47.
[2] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 47.
[3] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 48.
[4] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 48.
[5] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 48.
[6] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. 48.

الذي وضع عليه، ولابد من ملاحظة ان وصف أبي الفضل المتقدم للخيام لم يذكر وظيفة كثير من الخيام التي ذكر أنواعها وأماكنها، وفيما يلي وصف المخيم كما ورد عند أبي الفضل مع التعريف بوظيفة كل خيمة:

<u>ملاحظة هامة:</u> الحروف (a, b, c, d, f, g) طرق ومحلات على جانبيه.

١) **الحريم الملكي** (Shabistan i Iqbal): على جانب اليد اليمنى يظهر **"دو آشيانه منزل"**.
٢) مساحة مفتوحة بها خيام "شاميانه".
٣) دولتخانه خاص.
٤) "أكاس ديه" (The Akasdiah) وهي شعلة نار هائلة تشكل منارة للمخيم وللقادمين من بعيد.
٥) النقَّار خانه.

<u>ملاحظة هامة:</u> (AB) أو المسافة بين الحريم (رقم ١) ونار المخيم (رقم ٤) = ١٣٩٩م. (AC) = ٣٢٠م

٦) زينخانه (Zainkhanah): خيمة سروج الحيوانات الملكية ولوازمها.
٧) اسطبل (Ictable): الاسطبلات الملكية.
٨) خيام مدراء ومشرفي الاسطبلات الملكية.
٩) خيام كتبة ومشرفي الاسطبلات الملكية.
١٠) دفتر (Daftar): المكتب الملكي.
١١) خيمة الثيران وعربات الجر.
١٢) توبخانه (Topkhanah): خيمة المدفعية.
١٣) سيتا خانه (Chitah-Khanah): خيمة فهود الصيد.
١٤) خيام كبار سيدات الأسرة المغولية: خيام مريم مكاني والدة السلطان، وجلبدن بيجم عمة السلطان أخت أبيه همايون، وخيمة الأمير الأصغر دانيال.
١٥) خيمة الأمير سليم (جهانجير): إلى اليمين من خيمة الحريم الملكي (رقم ١).
١٦) خيمة الأمير الأوسط مراد: إلى اليسار من خيمة الحريم الملكي (رقم ١).
١٧) بيوتات (): خيام التخزين والورش
١٨) أفتاب شي خانه (Aftabchi-Khanah): خيمة الأحواض.
١٩) خوشبوخانه (Khushbu-khanah): خيمة تخزين العطور.
٢٠) توشكخانه (Toshak-khanah): خيمة تخزين المراتب.
٢١) خيمة الخياطين.
٢٢) كركراق خانه (Kurkyaraq-Khanah): خزينة الثياب.
٢٣) خيمة لوازم الإنارة من مصابيح وشموع وزيت وغيرها.
٢٤) آبدار خانه (Abdar-Khanah): خيمة المياه الملكية.
٢٥) خيمة إعداد الشربات وغيره من المشروبات.

٢٦) خيمة تخزين أوراق الـ "بان" (Pan).
٢٧) ميوه خانه (Mewah-Khanah): خيمة تخزين الفاكهة.
٢٨) ركاب خانه (Rikab-Khanah): خيمة الركاب الملكي.
٢٩) مطبخ (Matbakh).
٣٠) نانب خانه (Nanab-Khanah): خيمة الخباز.
٣١) حويج خانه (Hawei-Khanah): خيمة تخزين التوابل.
٣٢) الحرس الملكي.
٣٣) قور خانه (Qur-Khanah): خيمة صناعة السلاح وتخزينه.
٣٤) شقق وأقسام نسائية.
٣٥) إلى **(٤١)**. خيام الحراس. [1]

هذه كانت أهم الملامح الخاصة بالجيش المغولي الهندي في عهد السلطان أكبر والأسطول، والقوافل والمخيمات والمعسكرات.

---

[1] Allami; **The Ain,** Vol. I, P. xii – xiii, List of Plates, Pl. IV, The Imperial Camp.

الفصل الثالث

تصاوير ورسوم الحياة الاجتماعية

المبحث الأول: تصاوير ورسوم المرأة.

المبحث الثاني: تصاوير ورسوم الاحتفالات.

المبحث الثالث: تصاوير ورسوم التسلية والترفيه.

عددت مظاهر الحياة الاجتماعية في عهد السلطان أكبر من خلال المصادر التاريخية المكتوبة من عهده، والتي غلب عليها طابع الطبقة الحاكمة بنسب كبيرة بحيث لا يمكن الجزم أن هذه المظاهر كانت منتشرة أيضاً بين عامة الشعب وطبقاته، أو أنها على نفس النحو في حالة ممارسة الشعب لها.

ولقد اشتملت تصاوير أكبر نامه على عدد من التصاوير التي ورد في سياقها معلومات توثق بعضًا من مظاهر الحياة الاجتماعية في عهد السلطان أكبر، وإن كانت أقل في العدد من ناحية المظاهر الأخرى التي وردت في المصادر ولم ترد في التصاوير.

ولقد تنوعت هذه المظاهر إلى ثلاثة موضوعات رئيسية، هي (المرأة، والأعياد والمناسبات، والترفيه والتسلية)، وقد وردت هذه الموضوعات في سياق اللوحات إما كموضوع رئيسي للتصويرة، أو موضوع فرعي ورد في سياق الموضوع الرئيسي للوحة. وفيما يلي محاولة استكشاف الصورة التقريبية لهذه الجوانب في عهد السلطان أكبر:

المبحث الأول

تصاوير ورسوم المـــــــــرأة

تعد المرأة وأحوالها أحد الجوانب التي لم تأخذ حظها في المصادر التاريخية عمومًا وفي مصادر عصر أكبر خصوصًا، من حيث التفصيل والتأريخ لأحوالهن، ولعل السبب راجع إلى طابع الاحتجاب الذي غلب على حياة المرأة في تلك العصور الذي جعلها بعيدة نوعاً ما عن دائرة التأثير المباشر في أحداث عصرها، ومن ناحية أخرى قد تكون الأحداث السياسية المرتبطة بالحكام والمرأة غالبًا بعيدة عن أحداثه لطبيعة وضعها المتقدم.

على الرغم من هذا الانطباع العام عن وضع المرأة في المصادر، إلا أن مصادر عصر السلطان أكبر تعد أفضل من غيرها في هذا الجانب بشكل عام على ما يبدو، كما أن تصاوير أكبر نامه قد اشتملت على عدد من التصاوير ظهرت فيها المرأة.

أ – حصر نماذج الدراسة:

قد أمكن حصر عدد (٣٦) تصويرة ظهرت فيها رسوم النساء، وقد تنوعت السياقات التي وردت فيها رسوم المرأة بتنوع الحدث الذي تصوره اللوحة، فمنها ما كان في سياق تصاوير مواكب نهرية وبرية (انظر لوحة: ٥، ١٠، ١٣٢، ١٨٩، ٢٣١)، ومنها ما كان في سياق احتفالات بمناسبات مختلفة (انظر لوحات: ٦، ٧، ١٨، ٨٤، ٨٥، ٨٧، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٩، ١٧٣، ١٨٨)، ومنها ما كان في سياق رحلات صيد (انظر لوحات: ٥٩، ٦٠، ١٥٩)، ومنها ما كان في سياق الحروب (انظر لوحات: ٥٥، ٧٣، ٨١، ١٦٣، ١٦٤، ٢١٦، ٢٣١، ٢٢٠)، ومنها ما كان في سياق أعمال بناء وتشييد (انظر لوحات: ٩٦، ١٥٧، ١٦٩)، ومنها ما كان في سياق تصاوير مجالس خاصة وعقوبات (انظر لوحات: ٣١، ٣٩، ١٢١، ١٥٠، ٢٢١)، وغيرها.

ب – المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية بين التصاوير والمصادر المكتوبة أن العلاقة بينهم علاقة "جديدة تكميلية"، حيث تقدم معلومات يمكن من خلالها تلمس بعض الجوانب عن حياة المرأة في عهد السلطان أكبر، مكانتها في المجتمع، وزواجها، وممارستها للشعائر الدينية، ومشاركتها في الاحتفالات، وتنقلها ومواكبها، ومشاركتها في الحياة السياسية، ومدى حريتها في اتخاذ قرارها، وغيرها، بينما تقدم التصاوير معلومات عن بعض الجوانب المذكورة بشكل توثيقي تكميلي داعم، إضافة إلى معلومات عن أزياء المرأة وحليها وهيئتها في بعض الوظائف التي ظهرت تؤديها في التصاوير، والهيئة التقريبية لمكان معيشتها في المجالس الخاصة وغيرها.

ج – الدراسة التفصيلية:

دارت معظم وغالبية الروايات التي وردت عن النساء في مصادر عهد السلطان أكبر حول نساء العائلة الحاكمة وكبار القادة والحاشية، ومن ثم فهي في الغالب تعكس الصورة التقريبية التي كانت عليها نساء تلك الطبقة بوجه خاص، وليس بالضرورة نساء الطبقات الأخرى من المجتمع، لكنها على الرغم من ذلك قد يكون بينها وبين أوضاع نساء الطبقة الحاكمة أوضاع مشتركة بشكل نسبي، مثل الأزياء والحلي وغيرها، وسبب الاشتراك هنا وفي غيرها هو ما قد يوجد من خلفيات مشتركة فكرية وثقافية ودينية، ولا شك أن العوامل الاقتصادية تؤثر على مدى الاشتراك في هذه الجوانب، فالأزياء مثلاً وإن اتفقت في الطراز العام لكنها ستختلف في الجودة والخامات في الغالب، وهكذا في كل الجوانب المشتركة. على كل حال يمكن تناول أبرز أوضاع المرأة في عهد السلطان أكبر على النحو التالي:

١. رسوم الحرملك أو قطاع الحريم:

خصص السلطان للحريم الملكي قطاعاً كبيراً كاملاً في كل قصوره الملكية، ويضم عدة مباني مناسبة لهن من حيث عددهن وحاجاتهم، ويتسم بالخصوصية والأمان، ويشتمل الحريم الملكي على أكثر من خمسة آلاف امرأة [١]. ويبدو أن هذا العدد يضم نساء العائلة الحاكمة مثل أم السلطان وأخواته وخدمهن من الجواري.

ولقد نظمهن السلطان ورتب شئونهن بكل دقة، حيث قسمهن عدة أقسام، وجعل على كل قسم أحد السيدات العفيفات على حد قول أبي الفضل، حيث عينهن كمشرفات لهذه الأقسام، واختار من بينهم من تقوم بوظيفة الكاتب [٢]. ومن المرجح أن يكن من علية نساء الأسرة أو المخلصات من الخادمات.

كما خصص السلطان للحريم الملكي ميزانية مالية لإدارة شؤونهن، ودفع راتب الجهاز النسائي الإداري الخاص بهن، وقد تفاوتت الرواتب وتنوعت من النساء الأعلى رتبة إلى الأقل رتبة حيث الخادمات. فطبقة الرتب العالية من النساء في الحريم الملكي تتلقى من (١٠٢٨) إلى (١٦١٠) روبية

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 44.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 44.

سنوياً، بينما تتلقى الخادمات الأخريات من (٢٠) إلى (٥١) روبية، وأخريات تتلقين من (٢) إلى (٤٠) روبية فقط. هذا إضافة إلى الهدايا الملكية الكريمة [١].

ويدير الشأن المالي الخاص بهن خارج نطاق قسم الحريم كاتب ذكي غيور ملحق بقاعة الديوان الخاص، ويكون مسئولاً عن نفقات الحريم، حيث ينظم ويتابع الميزانية ومستودعات الخزين. فعندما تحتاج إحدى نساء الحريم في حدود الراتب المخصص لها، تكتب طلباً إلى "التحويل دار" أو صاحب الخزنة الخاصة بالحريم، يقوم الأخير بإرسال مذكرة إلى الكاتب ليقوم بفحص الطلب، ثم يقوم صراف الخزانة العامة بصرف المال نقداً، وفي هذا النوع لا تمنح شيكات [٢].

كما يقوم الكاتب بتقدير سنوي دوري لميزانية الحريم، ويعد بها وصلاً يوقع بعدها من قبل وزير المالية في حكومة السلطان، ثم يختم بختم ملكي خاص بالحريم الملكي فقط، عندها يصبح الوصل قابلاً للصرف. حيث يقوم صراف الخزينة العامة بدفع المال المذكور في الإيصال إلى "التحويل دار" أو صراف خزانة الحريم الملكي، ويقوم الأخير بدوره بتوزيع الأموال على من يليه من الصرافين أو الكتبة في الأقسام المختلفة داخل قطاع الحريم الملكي ليقوموا بدورهم في توزيع الرواتب بين الخدم، والتي تكون على النحو المذكور عاليه [٣].

نظم السلطان أيضاً الحراسة الداخلية والخارجية لقطاع الحريم، فمن الداخل يتولى الحراسة نساء وصيفات نشيطات، وتتولى الأكثر ثقة فيهن الحراسة حول القسم الخاص بالسلطان داخل الحريم أما خارج الحريم، يتولى الخصيان حراسته، وعلى مسافة مناسبة من مراكزهم مراكز حراسة أخرى من الراجبوت المخلصين، ومن ورائهم حراس البوابات أو بوابين القصر. إضافة لما تقدم يوجد على جميع الجوانب الأربعة حراس النبلاء والقادة، ولأحدي، وقوات أخرى، مرتبين وفقاً لدرجاتهم [٤].

ولقد وضع السلطان نظاماً خاصاً للزيارات الخارجية التي يأتي للحريم، فعندما ترغب أحد نساء الرعية أو زوجات النبلاء أو غيرهن من السيدات العفيفات في زيارة إحدى نساء الحريم الملكي، فإنها تقوم أولاً بإبلاغ خدم الحريم الملكي برغبتها، وتنتظر الرد، من ثم يرسل الخدم طلبهم إلى ضباط القصر ليقوموا بفحصها، ويتم السماح بعدها للمؤهل منها بدخول الحريم، وفي بعض الأحيان قد تنتظر نساء من ذوي الرتب شهراً كاملاً قبل السماح لها [٥].

وعلى الرغم من هذه الحراسة المشددة من الحرس الكثر المخلصين، إلا أن السلطان لا يتخلى عن يقظته، ويحرص على إبقاء كل شيء منظم كما ينبغي [٦].

ويظهر مما تقدم جانب من الاهتمام الذي أولاه السلطان لتنظيم شئون الحريم الملكي وتوفير احتياجاتهن من ناحية المال والخصوصية والأمن كما يؤكد حالة الاصطحاب أو الحجب التي وضعت فيها المرأة، حتى إن أبا الفضل قد ظهر في كلامه الحيطة والحذر، فالمعلومات التي سجلها على

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 44 – 45S.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 45.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 45.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 45.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 45.
[6] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 45.

أهميتها إلا أنه ولا شك مجرد نذر يسير، فإما أن يكون أبو الفضل قد جهل غيرها أو أنه لا يسمح له بالتفصيل أكثر، أو أنه يرى أنه لا حاجة للتفصيل أكثر في ذلك، فاكتفى بذكر ما يعكس اهتمام أكبر وحبه للنظام حتى في قطاع الحريم.

ولقد عكست بعض تصاوير النساء حالة الحجب والخصوصية التي أحيطت بها المرأة في ذلك الوقت من خلال رسوم لقطاع الحريم ظهرت بشكل غير مباشر في سياق تصاوير أحداث متنوعة، (انظر لوحات: ١٢، ١٣، ١٨، ٨٤، ٨٧، ١٢١، ١٥٠، ١٦٥، ١٧٣، ١٢١)، ويظهر منها أن الفنان قد رسمها في جناحها الخاص الخالي غالباً من الرجال إلا في بعض اللوحات، ويظن أنهم الخصيان، هذا على الرغم من سياق الأحداث المختلف والمتنوع الذي تصوره اللوحات.

وتؤكد اللوحة (٣٩) أن الأمر لم يكن قاصراً على حريم القصور الملكية بل أيضاً حريم النبلاء والقادة كن أيضاً يحظين بنفس الخصوصية والحجب، حيث تصور اللوحة زيارة السلطان لخاله في داره، ويلاحظ في اللوحة أن أحد سيدات المنزل في يسار خلفية اللوحة مع خدمها في مبنى خاص داخل محيط الدار الذي وقف السلطان في فناءه، ولا شك أن حالة الخصوصية والحجب هذه كانت منتشرة في كل طبقات المجتمع، لكن ليس شرطاً أن تكون بنفس الأسلوب والطريقة فيما يخص سكنهن ومكان عيشتهن.

وبالطبع فإن قطاع الحريم كمسمى ينطبق على مكان معيشة حريم السلطان سواء في القصور أم في المعسكرات والمخيمات أو حتى في منازل مؤقتة خلال رحلة السلطان، إذ أنه في كل الأحوال يوفر لهن الخصوصية المفروضة عليهن على النحو المتقدم.

ولقد كان للسلطان وقت محدد من يومه يقضيه مع حريمه داخل القطاع، ذكر أبو الفضل أنه يقدر بحوالي سبع ساعات ونصف، حيث يهتم بشئونهن وغيرهن من السيدات العفيفات اللاتي يتقدمن إليه بالشكاوى، هذا غير الوقت الليلي الذي ينام فيه في قطاع الحريم، ويقدر وقته بحوالي سبع ساعات ونصف أيضاً، وفي كل هذه الأوقات يراعي العدل والمساواة بين نسائه [١].

وعلى ما يبدو أن السلطان لم يكن يتلقى طلبات وشكاوى النساء بوجه عام إلا في قطاع الحريم، سواء كن من عامة الشعب أو علية القوم، ويؤكد ذلك أن كل تصاوير البلاط التي حضر فيها رجال وكانت في غير قطاع الحريم لا يظهر فيها أي حريم إلا الراقصات فقط (انظر لوحات: ٢، ١١، ٢٢، ٥٠).

أما بالنسبة للحياة داخل قطاع الحريم فلا توجد تفاصيل تمكننا من تكوين صورة شبه تقريبية حتى عن كل الجوانب أكثر من الذي ذكر عاليه، وإن كانت التصاوير قد تقدم معلومات إضافية عن هيئة مجالس السلطان معهن، ومجالسهن الخاصة مع خدمهن، والفرق بين الهيئة التي صورت بها السيدات وهيئة الخادمات.

ويظهر في اللوحتين (١٨، ١٢١) مجلسان خاصان أحدهما للسلطان أكبر وآخر لأمير غير معروف وربما يكون السلطان أكبر، غير أن وجهه مكشوط ولا يمكن تحديد هويته، على أية حال فإن مجلس لوحة (١٨) مجلس يستعرض فيه السلطان بعضًا من الجواري والراقصات التي تم غنيمتهن

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٣٠١.

من مالوة بعد هزيمة باز بهادر، بينما تصور الأخرى (لوحة: ١٢١) مجلس ترفيه وسمر مع الأمير وإحدى نسائه في ساحة إحدى قصور الحريم.

ويظهر فيها النساء في أبهي حلة وزينة، باستثناء امرأة واحدة ظهرت في يسار لوحة (١٨) بادياً عليها الحياء والحشمة في لباسها، ولعلها إحدى زوجات السلطان أو قريبة له. ومن ثم قد تكون بقية النسوة في اللوحة لسن إلا خادمات لم يهتم بحشمتهن ولا سترهن مثل نساء السلطان من زوجاته وقريباته، ويمكن أن يستنتج من ذلك أن الأصل في الواقع هو تبرج الخادمات وليس سترهن، بمعنى أنهن يظللن طوال الوقت في قطاع الحريم ومن ثم لم يكن هناك داع للستر بل داعي التبرج والتزين، إذ هن يكن في مكان حريتهن. وأحسب أن المرأة في اللوحة (١٢١) ليست من نساء السلطان وإنما من جواريه المفضلين ولهذا ظهرت متبرجة مثل خدمها.

أما مجالسهن الخاصة في غير حضرة السلطان أو مجالس نساء النبلاء في دورهن، فتقدم اللوحتان (٣٩، ١٧٣) صورة تقريبية لها، حيث يلاحظ أنها كان لها نظام خاص، وهو أن تكون السيدة النبيلة جالسة متكئة إلى مسند كبير ومن خلفها وقفت خادمة حملت مذبة فوق رأسها، وحولها وقفت بقية الخادمات، غير أنه على ما يبدو تكون مجالس نساء السلطان أكبر وأكثر عدداً وأوسع مكاناً (لوحة: ١٧٣) من مجالس النبلاء (لوحة: ١٣٩) أو هكذا ظهرت وصورها الفنان.

ولقد تنوعت الأدوار والوظائف التي قامت بها الخادمات في قطاع الحريم، وفي بلاط السلطان أكبر عموماً، فمن ناحية عامة كنّ يقمن على راحة النساء الملكية بأداء كل ما يطلبن منهن كما يستشف من اللوحات التي ظهرت فيها الخادمات ومما تقدم ذكره من النظام الداخلي للحريم الملكي.

وأبرز الأدوار التي ظهرت هي أن يحملهن المذبة وشارات الملك خلف السلطان أثناء مجالسه الخاصة داخل قطاع الحريم (انظر لوحة: ١٨)، ومنهن من كنّ مسؤولات عن عزف الموسيقى خلال تلك المجالس (أنظر لوحة: ١٨)، وفي المجالس العامة خلال الاحتفالات المختلفة (انظر لوحات: ٦، ١٨، ٨٥، ١٦٦، ١٧٣، ١٨٨)، ومنهن الراقصات كما ظهر في نفس هذه اللوحات. وهذا لا شك إلى جانب وجود من يقوم منهن بأعمال النظافة والطبخ والرعاية، كما ظهرت في لوحات المواليد الجدد (انظر لوحات: ٨٤، ٨٧، ١٦٥، ١٨٧).

وبالنظر إلى الهيئة الغالبة على هؤلاء الخادمات من حيث زينتهن وحليهن، ربما يمكن الاستنتاج أن غالب الخادمات تكن هنديات العرق بشكل عام وربما كن هندوسيات، حيث إن بعض الخادمات ظهرن بملامح تركية مغولية وبزي تركي جغتائي في بعض اللوحات إلي جوار هؤلاء الخادمات ذوات الملامح الهندية والزى الهندي، (انظر لوحة: ١٨٧)، وليس شرطاً أن يكون كل ذوات لملامح الهندية أن يكن غير مسلمات، حيث ظهرت في لوحة (١٦٥) نساء بزي محتشم متواضع وملامح هندية محلية وهن يخدمن زوجة السلطان التي ولدت حديثاً.

ويلاحظ كذلك في لوحتي الاحتفالات أن الراقصات منهن راقصات تركيات بملامحهن وزيهن الجغتائي المميز (لوحات: ٦، ٨٥، ١٨٨) ومنهم أخريات بملامح وزى هندي هندوسي محلي (انظر لوحتي: ١٦٦، ١٧٣)، وكذلك بالنسبة للعازفات منهن من كن بزي هندوسي وملامح هندية محلية (انظر لوحات: ٦، ١٨، ١٦٦، ١٧٣)، ومنهن من كن بملامح تركية وزي جغتائي مميز (لوحة:

٨٥)، وهناك من كن بملامح تركية بغرزي تركي جغتائي وإنما بحشمة وغطاء رأس (انظر لوحة: ٦).

٢. رسوم المرأة خارج الحرملك:

لم يكن النساء الملكيات حبيسات القصور لا يخرجن منها، وإنما العكس تماماً، حيث كان السلطان يصحبهن معه في كل رحلاته تقريباً، سواء رحلات الصيد [١]، أم رحلات تفقد الدولة والمقاطعات التي ضمت حديثاً [٢]، أم خلال حملاته الحربية، وإن كن في هذه الحالة متأخرات عنه قليلاً [٣]، وكثيراً ما كان يشير أبو الفضل إلى التحاق السيدات بالسلطان وانضمامهن له الذي يكون دائمًا متقدم في السير عليهن [٤]، وكان السلطان يسمح لهن بالخروج من المعسكر برفقة آمنة لزيارة الحدائق الجميلة والأماكن المميزة حول المنطقة التي قد يخيم فيها المعسكر [٥].

ولعل سبب تقدمه دائماً عليهن في الطريق هو تأمينه لهن حرصاً منه على حمايتهن وصونهن، من أجل ذلك كانت ولاية أمراء الحريم من بعد خروجهن من نطاق الحرملك يعهد بها إلى أحد كبار القادة يتولى تأمين الطريق وتعيين المحطات وتجهيز كل ما يلزم من مؤن ووسائل راحة، كل ذلك من أجل ألا تشعر السيدات بأي إزعاج، وغالباً ما كان يتولى هذه المسألة الخان خانان أو أحد الأمراء الثلاثة أبناء السلطان [٦].

وكان السلطان عند قدوم والدته ونساء العائلة يرسل من يستقبلهن عند محطة قريبة، ثم يخرج هو بنفسه لاستقبالهن [٧]، ويظهر من لوحة (١٣٢) أنه كان يستقبلها بدون شارات ملكية، وأنه يؤدي لها تحية الكورنيش الملكية التي تؤدى إليه ولا يؤديها لأحد سواها، بعدها يقوم بمرافقتها لغرفتها بكل احترام [٨].

وسيظهر من لوحات القوافل (انظر لوحات: ٥، ١٠، ١٣٢، ١٨٩) أنه كان يوفر لهن الخصوصية والأمان في وسيلة الركوب والتنقل، ففي القوافل البرية يوفر لهن الهوادج التي يحملها الرجال وربما الدواب (انظر لوحتي: ١٠، ١٣٢) والتي تسمح لهن بالنظر والتطلع للخارج مع الحفاظ على خصوصيتهن، إضافة لمرافقة قوات الحماية والتأمين لهن كما عكست اللوحات.

وكذلك في اللوحات النهرية كانت توفر لهن سفن مخصصة لهن تسير بجوار بعضها ضمن موكب السلطان، كما يظهر في لوحتي (٥، ١٨٩).

ويظهر من اللوحات السابقة أن نساء المواكب الملكية قد يركبن عند الاستقبال الأحصنة وهن في كامل الحشمة مرتديات النقاب والثياب الطويلة (انظر لوحة: ١٣٢)، لإضافة للهوادج المحمولة

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٧١٦.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٨، ٧٣٨.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٧٠٣.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٨٤٧.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٣٢.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٦١، ٧٥٣، جـ ٣، ص ٦٤٠، ٦٤٣ – ٦٤٥، ٨٩١.
[٧] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٢ – ٦٠٣، جـ ٣، ص ٢٨٢.
[٨] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٥٧.

على الفيلة وأعناق الرجال. بينما يظهر من لوحة (٢٣١) أن نساء العامة من جند للجيش والخدم المرافقين للقوافل الملكية قد يركبن على الثيران. كما يظهر من المرأة التي في مقدمة اللوحة.

ويجدر هنا الإشارة إلى أن عائلات الجنود أيضاً كانت ترافقهن خلال الحملات العسكرية، وبخاصة تلك التي يتوقع فيها أن تطول، كما كان الحال خلال محاولة السيطرة على الدكن [١]، ولعل هذا يفسر ظهور امرأة بين الخدم أو الجنود الملحقين بالجيش في الإدارات غير الحربية في لوحة (٥٥)، حيث يمكن ملاحظة امرأة في منتصف اللوحة بجوار المراكب بزيها الجغتائي المميز وقد أمسكت آنية من بين الأمتعة التي غنمها رجال السلطان.

وكما وفر لهن السلطان الحماية والأمن والخصوصية والراحة في القوافل التي تنقلهن، وفر لهن نفس هذه الأمور في المعسكرات التي يقيمها بعد الوصول لوجهته معهن سواء في حالة الصيد أم غيرها، وتوثق اللوحتان (٥٩، ١٥٩) ممارسة السلطان لصيد القمرجة، وقد أقيمت وسطها خيامه الخاصة المحاطة بسياج حامي حاجب، وتظهر على مدخلها إحدى نساء السلطان من خلف ستار أو بدونه بزيهن الجغتائي التركي المميز، بينما أتاحت اللوحة (٥٩) منظراً أفضل للخيام داخل السياج حيث تظهر الخادمات بزيهن الهندي المحلي، وهذا كله يتفق مع وصف أبي الفضل لمخيمات السلطان خلال رحلات الصيد ومخيمات الجيش [٢]، وقد تقدمت الإشارة إلى موقع خيام النساء في المعسكر في مبحث المخيمات الملكية.

وقد تعددت مظاهر ممارسة الحريم الملكي للشعائر الدينية، حيث كن يذهبن إلى الحج وكان السلطان يوفر لهن كل ما يلزمهن في الذهاب والعودة من مؤن وأمن الطريق [٣]. ومنهن من تزهدت ورغبت في السكن بالقرب من ضريح السلطان همايون، وأضرحة الصالحين المجاورة، والعكوف على العبادة وفعل الخيرات [٤]، ولم يكن الأمر قاصراً على علية النساء بل كان هناك نساء من عامة الشعب يقمن بهذا الزهد والعكوف على التعبد [٥]. وقد يكون من المنطقي الاستنتاج بأنهن كن يزرن الأضرحة المختلفة على غرار السلطان همايون.

تبين مما تقدم أن معظم وغالب الروايات التي وردت عن المرأة وأحوالها في عهد السلطان أكبر كانت تدور حول الحريم الملكي، ومثل ذلك بالنسبة للتصاوير في أكبر نامه، إلا أنه كما تبين فإن اللوحات قدمت بعض المعلومات عن الخادمات وأدوارهن في القصور الملكية.

وإلى جانب ذلك توجد لوحات تقدم معلومات عن عمل نساء العامة، حيث توضح اللوحات (٩٦، ١٥٧، ١٦٩) أن نساء عامة الشعب منهن من كانت تعمل في مجال أعمال البناء، سواء في بناء المدن الجديدة (انظر لوحتي: ٩٦،١٦٩) أم في بناء الحصون (لوحة: ١٥٧).

وقد ظهرت تؤدى ثلاثة أنواع من الوظائف بالتحديد، كلها في إطار غير حرفي كالنجارة والبناء، حيث ظهرت في لوحة (٩٦) اثنان من النسوة في يسار اللوحة، تقوم إحداهن بتكسير مادة

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٨٩٢.

[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 45 - 46.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ١٧١- -١٧٤، ٢٢٦ – ٢٢٧، ٤٥٢، ٨٠٨ - ٨٠٩.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٩٤.

[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦٦١.

يستخدمها فيما يبدو مُعد خميرة لتثبيت البناء الواقف أمامها، ويبدو أن الثانية منها تقوم بنخل مادة أخرى تضاف لتلك العجينة المشار إليها.

أما لوحتا (١٥٧، ١٦٩) فقد ظهرت في كل منهما امرأة تؤدي وظيفة الحمال حيث تقوم بنقل قوالب الطوب أو الحجارة إلى البناء، وإن كانت في لوحة (١٥٧) ظهرت تعبئ الطوب في القصعة التي ستحملها على نفس النحو الذي حملته المرأة به في لوحة (١٦٩).

٣. رسوم المرأة في الحياة السياسية:

على الرغم من هذا الحجاب الذي أحاط بالمرأة في تلك العصور، وذلك العهد إلا أنه يمكن من خلال الإشارات تلمس أحد الأدوار التي مارستها المرأة في المجتمع، هو مشاركتها في الحياة السياسية.

لم يكن الأصل في تلك الفترة أن يكون للمرأة دورٌ سياسيٌ، أو على الأقل دورٌ ظاهرٌ بارزٌ، لكن على الرغم من ذلك برزت في المصادر التاريخية بعض النسوة اللائي كان لهن دورٌ في الحياة السياسية، ويمكن من خلال سيرتهن والروايات التي وردت عنهن تلمس الحدود التي قد تصل إليها الدور الذي أدونه.

وتعد "ماهم أنجا" أهم وأبرز النساء اللاتي حظين بنفوذ سياسي في عهد السلطان أكبر، على الرغم من أنها في الأصل كانت مرضعة السلطان، والتي بدأت مسيرتها من عهد السلطان همايون وكانت لها مكانة كبيرة عنده لدرجة أنه أخبرها بالرؤيا التي بشر فيها بموته القريب [١]، وقد استمرت في مكانتها في عهد السلطان أكبر ابن همايون، حيث كانت بجوار أكبر عندما وصله خبر موت أبيه وعملت على تهدئته وتصبره ومعها بيرم خان [٢]. ولا يستبعد أنها لعبت دوراً في ذلك الوقت من خلف ستار حتى لا يتخذ بيرم خان وصايته على أكبر وسيلة للاستبداد هو ورجاله وإقصاء بقية مراكز القوى.

ولقد اعتمد عليها السلطان كثيراً في الإعداد لحفلات الزفاف على الوجه المناسب والرضي للسلطان [٣]، وأيضاً كلفها بتولي شئون قوافل الحرين وترتيب نقلهن ولحاقهن بالمعسكر الملكي المتقدم [٤]، إضافة لتكليفه لها بالإعداد لحفلات السمر والمتعة [٥]، فضلاً عن أن السلطان كان يكرم أبنائها من أجلها ويرعى زيجاتهم ويحضر زفافهم [٦].

ولقد لعبت دوراً مهماً من خلال مكانتها ونفوذها خلال مدة تمرد بيرم خان على السلطان، حيث كانت تتابع التطورات وتقدم المشورة إلى السلطان وتنقل له الأخبار عن أداء قادته الذين أرسلهم لمواجهة هذا التمرد [٧].

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٥٢٣.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٥٣٠.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦١١ - ٦١٢.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٢٠.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٣ - ٧٠٤.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٣٥، ٦٩١ - ٦٩٢.
[٧] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٦٤، ٦٧٥، ٦٩١.

حتى أنها خلال معالجة تمرد بيرم خان، قدمت توصياتها إلى السلطان بتعين بهادر خان أخي على قولي خان في منصب "وكيل السلطنة" بدلاً من بيرم خان، مبررو ذلك بأنه مناسب للظروف التي تمر بها السلطنة فاستجاب لها السلطان وعينه [١]. وهذا كان أحد مناوراتها السياسية ليحل أحد الموثوقين لديها محل بيرم خان الذي كان مستأثراً بكل شيء من خلال كونه الوصي على السلطان الصغير وتوليه منصب الخان خانان المتضمن لمنصب الوكيل، ولا شك أن موافقة السلطان كانت نوعاً ما ضرورية لعدم استطاعته مواجهة كل مراكز القوى في وقت واحد.

ويرجح ذلك تصريح أبي الفضل في قوله: "أخذ جلالة الملك بالاعتبار ضرورات الزمن وتظاهر بإلباسه هذا الثوب العظيم الذي لا يناسب في الحقيقة كل الأيام"، يقصد منصب الوكالة، ثم يعقب بعدها في موضع آخر، "وعلى الرغم من أن بهادر خان كان يشغل منصب وكيل إلا أن ماهام أنجا كانت تقوم بمهماته"، ويضيف أن عمل كهذا يحتاج للحكمة والشجاعة وأنها بالفعل تتحلى بهاتين الصفتين [٢].

ويظهر هنا طبيعة وحدود الدور الذي لعبته والنفوذ الذي تمتعت به، والتي يلخصها أبو الفضل بقول بليغ قائلاً: "ولابد من الإشارة إلى أن صلة حقيقية وجلية تربط ماهام أناغا بجلالة الملك الشاهنشاه وأن الله منّ عليها بالمعرفة والفطنة، فعهد إليها في تلك الحقبة من خلال بركات العناية المجيدة أمر فتح المعضلات السياسية والمالية، وإغلاقها [٣] .

ولقد وثقت اللوحة (٧) مدى المكانة السياسية التي حظيت بها تلك المرأة حيث تصور اللوحة جانباً من حفل زفاف ابنها في حضرة السلطان، وقد ظهرت جالسة بجوار العرش تحت مظلة، وهو موضع لم يقف فيه قبلها سوى بيرم خان الخان خانان (انظر لوحة: ٢)، أو بعدها سوى أبناء السلطان الثلاثة، ليس هذا فحسب فإنها قد ظهرت في قاعة العرش أو القطاه والقسم الخاص بالرجال من القصر ولم تكن جالسة مع الحريم حيث المكان المخصص لهن أصلاً، لإضافة إلى أنها تتلقى التحية من رجال الدولة بنفسها مع السلطان. وهذه مؤشرات توضح وتؤكد المكانة السياسية التي احتلتها في عهد أكبر.

غير أن هذه المكانة بدأ السلطان بحجبها بعد اجتياز أزمة بيرم خان، حيث عين منعم خان في منصب الوكالة بدلاً من دميتها بهادر خان، وقد أثار هذا غيظها وشعرت بالحزن لأنها كما يقول أبو الفضل كانت تعتبر نفسها رئيس الوزراء الحقيقي" بسبب خدماتها القديمة الكبيرة وما تتمتع به من حكمة وإخلاص للسلطان.

وقد استمر السلطان في محاولة ملأ مركزه وامتلاك زمام السيطرة خطوة خطوة إلى حدثت حادثة ابنها أدهم خان، حيث تم إعدامه بأمر من السلطان لتآمره على قتل شمس الدين أيكا "ديوان" السلطنة غيرة وحنقًا إضافة لتعديه على حرم السلطان [٤]، فكان هذا القرار العادل إيذاناً بإنهاء آخر مراكز القوة في السلطنة، بعد بيرم خان، وإعلاناً عاماً بتولي السلطان مقاليد الحكم دون منازع أو مؤثر.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٥١.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٥١ - ٦٥٢.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٩١.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٤١ - ٧٤٢.

لم تتحمل ماهم أنجا المصيبة في ولدها فقدمت استقالتها مباشرة واعتزلت الحياة العامة، وانزوت في بيتها حزينة على ابنها، ثم مرضت وماتت بعده بأربعين يوماً في (٦٦٩ هـ/ ١٥٦٢ م) [١]. وهكذا انتهت حياتها السياسية بشكل مفاجئ، ولم يرد في مصادر ذلك العهد نموذج لامرأة بلغت ما بلغته تلك المرأة في البلاط المغولي.

ويوجد على الرغم من ذلك بعض النماذج لنساء لعبن دوراً سياسياً في ذلك العهد لكن أقل بكثير من دور ماهم أنجا فضلاً عن نطاقه الضيق على أطراف المملكة، ومن الأمثلة على ذلك "حرم بيغوم" زوجة ميرزا سليمان حاكم بدخشان، حيث إنها لعقلها وشخصيتها نجحت في تولي إدارة شئون بدخشان السياسية والمالية بغض النظر عن عدم عدلها بين فئات المجتمع الذي أدى لاضطرابات فيما بعد [٢].

كما لأنها لعبت دوراً تحريضياً لزوجها من أجل محاولة السيطرة على مدينة كابل الذي مثل تمرداً على السلطان أكبر [٣].

ومن الأمثلة أيضاً قبة العفة (خانم) والدة ميرزا شاهرخ، والتي نجحت في حماية ملدها الصغير وتجنبه محاولات ميرزا سليمان السيطرة عليه، وتمكنت من هزيمته والانقلاب عليه والسيطرة على بدخشان وطرده منها، وعندما علمت بذهاب الأخير إلى بلاط السلطان أكبر خافت أن يغري السلطان بها، فأرسلت مندوبون باسم ولدها إلى السلطان لتوضيح حقيقة الأمور [٤].

وهناك أدوار أخرى ثانوية لعبتها النساء في الحياة السياسية، منها دور الوساطة وطلب العفو والمشاركة في عمليات التفاوض، ففي بعض الأحيان عندما يقع أحد الولاة أو القادة في مخالفة ثم يدرك خطأه، وأنه لا أمل له قد يرسل زوجه أو والدته أو إحدى قريباته على أمل أن تتمكن من طلب الاسترحام والاعتذار.[٥] وأحياناً يكون إرسالهن وسيلة لفتح مجال للتفاوض تمهيداً لوقف القتال والاتفاق ثم طلب الاسترحام من السلطان [٦].

وفي الغالب تطلب أمثال هؤلاء النسوة العفو عن طريق نساء العائلة المالكة اللائي يتوسطن عند السلطان [٧]، وذلك لعلمهن أن السلطان يقدرهن وغالباً ما يلبي طلباتهن، وبخاصة والدته مريم مكاني [٨]، لهذا في بعض الأحيان عندما يعلم السلطان بنية طلب العفو عن طريق الحريم السلطاني، وطلب أحد المتمردين الحماية منهن كما يقول أبو الفضل "أصابهما الخجل وطلبا الحماية من السيدات المنعزلات"، فإن السلطان يسعى لمنع ذلك بحيث لا تعلم السيدات أو النساء الملكيات بأمر طلب

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٤٤.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٦٨.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٦٧ -٥٦٩.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٤١ - ٢٤٢.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٦٠ – ٥٦١، ٧٨٣.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٢١.
[٧] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٦٠ - ٥٦١.
[٨] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٩٥٣.

الحماية والعفو [1]، ويكون ذلك في حالة المجرمين اللذين أدرك السلطان شرهم ولزوم معاقبتهم بالسحب أو التخلص منهم.

وفي بعض الأحيان قد يتم احتجاز نساء من تأكدت عليه علامات التمرد دون أن يقوم به [2]، فيكون ذلك رادعاً له، ولعل الاحتجاز يكون في جناح الحريم الملكي.

وفي بعض الأحيان كان السلطان ينيب عنه بعض الحريم الملكي في بعض المسائل السياسية المناسبة لهن، كان يرسلهن لينوبوا عنه في واجب العزاء في أحد كبار قادة الدولة [3]، أو يرسلهن لتنبيه من ظهرت منه علامات التمرد من أفراد أو أقرباء الأسرة الحاكمة في ولايات بعيدة، مثل أخيه الصغير محمد حكيم في كابل [4].

هذه كانت أبرز ملامح دور المرأة في الحياة السياسية في ذلك العهد، سواء كان دوراً رئيسياً كماهم أنجا، أم ثانوياً كزوجة مرزا سليمان "حرم بيغوم" و "خانم" والدة شاه رخ ميرزا، أم غير ذلك من الأدوار. على أية حال هذه كانت الصورة التقريبية لحياة المرأة في عهد السلطان أكبر من خلال التصاوير والمصادر المكتوبة.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٥٥.
[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٤٤١.
[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٤٥.
[4] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٨٤ - ٢٨٥.

المبحث الثاني

تصاوير ورسوم المناسبات والاحتفالات

تُعد الاحتفالات أحد أهم مظاهر الحياة الاجتماعية والتي ينعكس من خلالها عادات الشعوب وتقاليدها وعقائدها ومذاهبها الدينية وأجناسها وأعراقها، والحال كذلك بالنسبة لعهد السلطان أكبر في الهند، حيث إن تصاوير مخطوطات أكبر نامه، قد اشتملت على تصاوير احتفالات.

أ – حصر نماذج الدراسة:

قد أمكن حصر عدد (١١) لوحة تصور أحداث احتفالات متنوعة من عهد السلطان أكبر، وقد تنوعت الاحتفالات التي ظهرت في هذه اللوحات، فمنها احتفال يوم التتويج (اللوحتان: ٦، ٧) ومنها الاحتفالات بالمواليد الجديدة (لوحات: ٨٤، ٨٥، ١٦٥، ١٦٦، ١٧٣)، ومنها احتفالات الختان (اللوحتان: ١٨٧، ١٨٨).

ب – المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية بين التصاوير والمصادر المكتوبة أن العلاقة بينهما علاقة "جديدة تكميلية"، حيث تقدم المصادر معلومات تفصيلية عن بعض أعياد الدولة المغولية في الهند، في عهد السلطان أكبر، إضافة لأبرز المراسم المتبعة فيها، بينما تقدم اللوحات توثيقاً للمعلومات المذكورة إضافة لأخرى تفصيلية عن المراسم المتبعة مما لم يرد في المصادر المكتوبة.

ج – الدراسة التفصيلية:

تعددت وتنوعت الأعياد والمناسبات في عهد السلطان أكبر ما بين أعياد دورية ثابتة في أيام محددة كل عام، وأخرى غير دورية وانما ترتبط بأحداث مفرحة يتبع فيها مراسم احتفالية ثابتة وقت حدوثها، وفيما يلي محاولة لاستكشاف أوضاع التقريبية لكل منهما في عهد السلطان أكبر من خلال التصاوير والمصادر التصويرية:

١. تصاوير الأعياد الدورية الثابتة:

احتلت الاحتفالات بالأعياد والمناسبات المختلفة مكانة كبيرة عند السلطان أكبر، حيث أولاها اهتماماً كبيراً وأكثر منها، حيث يذكر أبو الفضل أنه قد صدر قرار منه بضرورة الاحتفال ببعض الأعياد الكبيرة بغية التماس النعمة الإلهية وتيمناً بقدماء تلك الأزمان [١].

وقد حرص السلطان أكبر إلي جانب الاهتمام بالأعياد الإسلامية –عيدي الفطر والأضحى- [٢] على الاحتفال بالأعياد القديمة المتوارثة، ويذكر أبو الفضل أن ذلك كان بدافع البحث عن العادات

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٥٥.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٧٦.

المميزة لدى القدماء بغض النظر عن أشخاصهم وهوياتهم [1]. ولعل هذا أحد تجليات مذهب إلهي الذي ابتدعه السلطان أكبر، ومن أهم أركانه البحث عن الحقيقة وترك التقليد والاختيار المطلق للعقل.

ويرجع ذلك أن أغلب الأعياد القديمة التي أحياها السلطان أكبر واهتم بها وصدر قرارها مصباحاً لصدور قرار لإنشاء حقبة جديدة أو تقويم شمسي جديدة سماه "تقويم إلهي" أو "الحقيقة الإلهية)، والتي تبدأ بسنة اعتلائه العرش في (٩٦٣هـ / ١٥٥٦م). وشهورها نفس شهور السنة الفارسية، وأيام شهورها هي نفس أيام الشهور الفارسية [٢].

وقام بوضع نظام هذا التقويم أمير فتح الله الشيرازي بناءً على قرار أكبر سنة (٩٩٢هـ / ١٥٨٤م)، أي في العام الثلاثين من حكم السلطان أكبر [٣].

على أية حال فإن ما يهم أن الفرمان الذي صدر عن السلطان أكبر للعمل بالتقويم الجديد قد اشتمل على لائحة بأهم الأعياد الكبيرة التي كانت تقام كما ذكر في الفرمان منذ آلاف السنين، والتي قل الاهتمام بها وإقامتها، وأنه صار لابد من الاهتمام الخاص بها وليس إهمالها كما حصل. وهي:

١) أيام السنة الجديدة.
٢) التاسع عشر من الشهر الإلهي فرور دين.
٣) الثالث من الشهر الإلهي أرديبهشت.
٤) السادس من الشهر الإلهي فرداد.
٥) الثالث عشر من الشهر الإلهي تر.
٦) السابع عشر من الشهر الإلهي مراد.
٧) الرابع من الشهر الإلهي شهر يور.
٨) السادس عشر من الشهر الإلهي مهر.
٩) العاشر من الشهر الإلهي أبان.
١٠) التاسع من الشهر الإلهي آزر.
١١) الثامن والخامس عشر، والثالث والعشرون من الشهر الإلهي دي.
١٢) الثاني من الشهر الإلهي بهمن.
١٣) الخامس من الشهر الإلهي اسفند.

ثم عُقب في الفرمان بأن هذه الأعياد كُتبت بترتيب لابد من احترامه.

ويذكر الفرمان مسوغات الاهتمام بهذه الأعياد والغاية، بأن هذه الأيام محطات روحية لبعث البهجة في قلوب الخلق أجمعين وتحفيز الناس على فعل الخير والإحسان، ورفع الشكر وتأدية طقوس الخضوع لله عز وجل والتواضع له، وأنها أيام الكرم ومد الموائد، والتماس النعمة الإلهية، وتيمناً بقدماء تلك الأزمان [٤].

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 276.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٤٩ - ٥٥٠.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٥١.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٥٥ - ٥٥٦.

ويظهر في هذا الفرمان أن الأعياد عند السلطان وحاشيته في ذلك الوقت لم يكن ينظمها على أنها أعياد دينية وأخرى غير دينية، أو أنها أعياد إسلامية وأخرى غير إسلامية، وإنما ينظر إليها كلها على أنها مناسبات لإظهار الشكر والتواضع والعبادة لله في هذه الأيام، وهذا مظهر آخر من المظاهر المرتبطة بأفكار مذهب إلهي الذي ابتدعه.

أما عن المراسم الاحتفالية المصاحبة لهذه الأعياد كانت تدور كلها حول إقامة الولائم ومنح الهدايا والعطايا وإخراج الأموال العظيمة، ويذكر أبو الفضل أن إقامة الولائم في كل الأيام والأعياد عادة اقتسمها السلطان أكبر من كهنة البارسيين والجامشيديين [1]. وهذه الملامح العامة تتفق مع الغايات التي ذكرها في فرمان تحديد هذه الأعياد والتي تدور حول أنها أيام فرح وبهجة وسرور وكرم وشكر لله عز وجل.

ويضيف أبو الفضل أنه مع بداية كل عيد وكل يوم منها –حيث إن العيد قد يستمر عدة أيام- تضرب بالنقار خانه، وكذلك يحضر خلال ولائم الاحتفال اليومية الفرق الموسيقية من مغنيين وموسيقيين وراقصين، وكذلك كانت تستخدم الشماعد وأدوات الإنارة الملونة، فيذكر أبو الفضل أنها كانت تستخدم في الثلاث ليال الأولى من احتفالات السنة الجديدة، ولمدة ليلة واحدة في الاحتفالات الشهرية [2].

- **تصاوير احتفال يوم التكريم أو التتويج:**

ولقد كانت احتفالات السنة الجديدة تستمر منذ أول يوم من في الشهر الأول من السنة الجديدة وهو شهر "فرواردين"، كان يعقد في اليومين الأولين منها احتفالات عظيمة، وتوزع الأموال الطائلة والهدايا الكثيرة المتنوعة [3].

بينما في بقية الأيام تستمر الولائم، وفي كل يوم يرأس الوليمة أحد كبار الشخصيات من نبلاء البلاط [4]، وكانت تستمر الاحتفالات **حتى يوم التكريم أو التتويج**، وهو اليوم الذي اعتلى فيه السلطان العرش والذي يوافق اليوم التاسع عشر من فرواردين [5].

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن المراسم التي صاحبت تتويج السلطان أكبر واعتلاءه العرش بعد وفاة والده همايون، ربما يكون اتبع فيها مراسم ثابتة مأثورة، ومن خلال رواية أبي الفضل الأكثر تفصيلاً عن غيرها من روايات المصادر الأخرى كطبقات أكبري التي كانت مقتضبة جداً، يمكن رصد أهم هذه المراسم، إضافة إلى اللوحتين (١٢٣، ١٢٤) اللتين تصوران نص رواية أبى الفضل.

يتم عقد هذه المراسم في أسرع وقت ممكن بعد وفاة الملك أو السلطان، وذلك لتجنب الاضطرابات والتمرد التي قد تطرأ إذا طال الوقت بين الوفاة والتتويج للمك الجديد، فلا يعطي الوقت الذي يوفر الفرصة لكل من يفكر في التمرد والاستيلاء على العرش، لهذا نجد أن مراسم السلطان

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 276.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 276.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 276.

[4] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٦١٦.
[5] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٧٨٢ - ٨٢١.

أكبر عقدت في نفس المكان الذي كان يعسكر فيه عندما وصله خبر وفاة والده السلطان همايون، وكان هذا المكان هو حديقة بلدة كلانور [١].

أما الملامح العامة للمراسم التي أمكن تحديدها من خلال الرواية فهي أن يرتدي تاج الملك وثوباً مميزاً لهذه المناسبة، وفي حالة السلطان أكبر كان تاجاً داكناً وثوباً ذهبياً، ثم يجلس على العرش ومنصة السيادة كما يسميها أبو الفضل، وذلك في حضور حشد من كبار القادة وكبار الدولة والجيش الذين كانوا مصاحبين له قبل وصول خبر الوفاة [٢].

ويبدو أنه كان من المراسم المتبعة أن يصعد أمام خطيب أو واعظ كما سماه أبو الفضل ليخطب خطبة بمناسبة اعتلاء العرش، يخطب فيها للسلطان الجديد ويدعو له، يعقبها صيحات التمجيد والتهنئة المعبرة عن الفرح بولاية السلطان الجديد والإذعان والخضوع له، ثم يتم بعدها مكافأة الواعظ بثوب ذهبي ومنحه قدراً كبيراً من العملات الذهبية، وكذلك توزيع الذهب على الحضور الشاهدين على التتويج والمبايعين للسلطان [٣].

وربما يقوم السلطان الجديد بإلقاء كلمة للحاضرين المبايعين بعد الذي تقدم [٤]، وإن كان نص أبي الفضل عن هذه الجزئية يوحي بأنه يختم خطاباً، حيث يقول: "وزين ختم سيد الأرض خطاباً عمم العالم كله"، فإذا كان بالفعل لم يخطب أو يلقي كلمة على الحضور واكتفى بختم خطاب يُقرأ عليهم، فربما يكون بسبب كونه صغير السن بعد حيث كان يبلغ (١٣) عاماً تقريباً، ومن الصادم والمربك له هذه الأحداث الجديدة الجليلة، لكن على الرغم من ذلك لا يستبعد منطقياً قيام السلطان الجديد بشكل عام بإلقاء كلمة على الحضور بمناسبة اعتلاء العرش.

ويلي ذلك الاحتفالات على الأنغام التي تعزفها الفرقة الموسيقية بنفخ الأبواق وضرب الطبل علامة السيادة وشارة الملك كما تقدم في الحديث عن "النقار خانه"، ويتخلل ذلك توزيع الهدايا المتنوعة وإغداق الأموال على الحاضرين [٥].

ثم يلي ذلك أو ربما يتخلله تلقي السلطان للبيعة من كل رجال الحكومة وكبار القادة وقادة الألوية، والسادة والأعيان، يعلنون الولاء له بصدق ظاهر، ويعقدوا بيعتهم على الولاء بأداء قسم أمام الله عز وجل. بعدها يتم غالباً أو توزيع المناصب والقيادة على الرجال المخلصين وغالباً ما يبدأ السلطان عهده بإبقاء أمور المناصب والولايات على ما هي عليه [٦].

ويظهر من اللوحتين (١٢٣ ، ١٢٤) اللتين تصوران الحدث بل وتشرحانه، أن القراءة المذكورة عاليه للمراسم المصاحبة لحفلات التتويج كانت قريبة جداً من قراءة الفنان لنص رواية التتويج، حيث يظهر في لوحة (١٢٣) السلطان أكبر ذي الملامح اليافعة مرتدياً تاجاً وثوباً لم يُريا عليه من قبل أو من بعد في أي لوحة من لوحات أكبر نامه، وهو جالس على عرشه وحوله حشد من الحضور من رجال الحاشية والبلاط، بينما يظهر في لوحة (١٢٤) الخطيب أو الواعظ فوق منبر

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٥٣٠.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٤٠.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٤٠ - ٥٤١.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٤١.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٤١.
[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٤٤.

خشبي يخطب في المعسكر بمناسبة التتويج، وأسفل منه بجوار المنبر وقف صف بعرض مقدمة اللوحة لعدد من الحضور المصطفين لأداء البيعة وحلف القسم، بينما يظهر في يسار منتصف اللوحة شارات الملك وعلامات السيادة الملكية ممثلة في الرايات والمظلات والنقار خانه. على الرغم من عدم ورودها في نص الرواية إلا أنها اقتضتها.

- **تصاوير عيد الميلاد الملكي:**

وإضافة للأعياد المحددة التي نص عليها فرمان السلطان كانت هناك مناسبات أخرى مختلفة ومتنوعة فيها الاحتفالات والولائم، منها ما كان دوري كالأعياد، ومنها ما كان مرتبط بمواقف أو أحداث طارئة أو حادثة.

بالنسبة للمناسبات الدورية التي تعقد فيها الاحتفالات فأهمها الاحتفال بميلاد السلطان، وقد كان يحتفل به في التقويم الهجري والتقويم الميلادي، أو القمري والشمسي [١]، ومن ثم فقد كان الاحتفال يعقد مرتين في العام الإلهي من التقويم الإلهي [٢].

وكان الاحتفال في المرتين يتم فيه وزن السلطان مقابل مجموعة من الأغراض التي يتم توزيعها بعد ذلك، غير أن الأغراض وعددها تختلف في الوزن الشمسي عنها في القمري [٣].

أما تاريخ ولادته الشمسي والميلادي فيكون في الخامس عشر من شهر أكتوبر من كل عام شمسي ويوافق الشهر "آبان" من تقويم إلهي. ويتم فيه وزن السلطان أمام مجموعة من الأغراض عددها (١٢) وهي الذهب والزنبق والحرير والعطور، والنحاس، وغرض يسمى "روح تتيا" ومخدرات، وجهي (G'hi)، والحديد والأرز باللبن، وسبعة أصناف من الحبوب والملح، ويتم ترتيب وتنظيم هذه الأغراض بواسطة "الغلالي" [٤].

وأيضاً في هذه المناسبة يتم إخراج الخراف والماعز، والطيور، إلى الأشخاص الذين يقومون بتربيتها، ويكون عدد ما يخرج منها يساوي لنفس عدد السنوات التي عاشها السلطان عند الاحتفال بعيد الميلاد. إضافة لذلك يتم تحرير عدد كبير من الحيوانات الصغيرة في هذه المناسبة [٥].

وبالنسبة لعيد ميلاده الهجري أو القمري، يتم فيه الوزن مرة ثانية، ويكون في الخامس من ينهر رجب، ويوزن فيه مقابل ثمانية أغراض، هي الفضة، والقصدير، والثياب، والرصاص، والفاكهة، وزيت الخردل، والخضروات [٦].

وفي كلا المرتين كان الاحتفال لا ينعقد إلا بعد منح التبرعات والعفو من السلطان للناس من الرتب. وكانت احتفالات عيد الميلاد تسمى "سال جره" (Salirih) [٧].

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٤٧، ٦٣٩، ٧٦٦.

[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 266.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 266.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 266.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 266.
[6] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 266.
[7] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 267.

ولم يكن الاحتفال بهذه المناسبة قاصرًا على السلطان بل كان يتم ممارسة نفس المراسم في أعياد ميلاد أبناء الأمراء وأحفاده، لكن يتم وزنهم مرة واحدة في السنة في تاريخ الميلاد القمري أو الهجري، ولا يبدأ وزنهم إلا بعد بلوغهم العامين، ويكون الوزن مقابل غرض واحد فقط، بينما يضاف غرض مقابل كل سنه. لكن بعد البلوغ يكون الوزن أمام سبعة أو ثمانية أغراض، وقد يزيد عن ذلك لكن لا يتجاوز اثني عشر غرضا، وتطلق أيضاً الحيوانات [١].

وكان الوزن يتم بواسطة ميزان كبير مناسب لهذه المهمة، وقد خصص السلطان لهذه المناسبة محاسب وخزان أو أمين صندوق لإدارة النفقات وتجهيز كل ما يلزم لها بشكل ملائم [٢].

وفي بعض الأحيان يصادف أن يجتمع يوم الوزن القمري الهجري مع مناسبة يوم التتويج أو أعياد بداية السنة الإلهية [٣]. ومن ثم تقام فيه الولائم، ولم يصرح أبو الفضل هل كانت تقام الولائم في احتفالات العيد الملكي أم لا.

ولقد وثقت لوحة (٢٠٦) أحد المرات التي احتفل فيها أكبر بعيد ميلاده الهجري في ٥ رجب ٩٨٥هـ/ ١٥٧٧م) في حضرت كبار رجال دولته [٤].

ويظهر في هذه اللوحة طريقة الوزن والهيئة العامة له، حيث يتم إحضار ميزان كبير يعلق في مكان مناسب ملائم مثل الجوسق الظاهر في اللوحة، ويجلس السلطان على إحدى كفتيه، ويبدو أنه قد جلس على وسادة موضوعة فوق الكفة، بينما يقوم رجاله بوضع الأغراض على الكفة الأخرى، ويتم ذلك أمام الحضور الملتزمين بمراسم الوقوف حول عرش أو مكان جلوس السلطان، باستثناء حملة الأغراض التي ستوزن، حيث يلاحظ أنهم وقفوا أمام العرش في المساحة التي من المفترض أن تكون خالية.

٢. تصاوير الاحتفالات غير الثابتة:

وإلى جانب هذه المناسبة الدورية ومثيلاتها، وجدت احتفالات مرتبطة بمناسبات غير دورية، لكنها كانت لها مراسم محدودة على ما يبدو، لأنها بالطبع لا يشارك فيها عامة الشعب ويحتفل بها من أصحابها ودوائر علاقاتهم القريبة، ومن أهم هذه المناسبات احتفالات الزواج والمواليد الجدد، والختان. وفيما يلي محاولة لاستكشاف أهم ملامح المراسم الاحتفالية المرتبطة بهم.

- **تصاوير احتفالات الزواج:**

بالنسبة للزواج لم ترد رواية تاريخ تذكر بالتفصيل مراسم الاحتفالات المصاحبة له اللهم بعض الإشارات التي تدلل على أنها كان مليئة بمظاهر الفرح والسرور والبهجة كغيرها من الاحتفالات المرتبطة بالمناسبات الأخرى مثل تلك التي في المناسبات التي تقدم ذكرها.

ونظراً لأن الروايات المتعلقة كلها بالزواج تدور حول طبقة الحاكم وحاشيته فهذا دليل آخر على كونها الأبهة والاستعراض، إضافة إلى أن كل الروايات تؤكد أن هذا الزواج في كل الحالات

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 267.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 267.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٧٦٦.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٤٧.

كان زواجاً سياسياً بالدرجة الأولى [1] ويظهر من هذه الروايات أيضاً أن من أهم مراسم الاحتفال كان إقامة الولائم الكبيرة، وفي حالة حضور السلطان لزواج أحد أبناء كبار قادته، فإنه يجعل الوليمة كما يقول أبو الفضل: "مناسبة لإغداق آلف الأفضال على البشر" [2]. ومن ثم فإنه يجعلها مناسبة لمنح العطايا، ولعلها كانت عادة يتبعها في كل المناسبات كما ترجح ذلك الأعياد التي سبق ذكرها وما فيها من مراسم.

وتضيف اللوحتان (٦، ٧) تفصيلاً وتوثيقاً لرواية الزواج التي تصورها إضافة إلى الروايات الأخرى، حيث إنها تصور مراسم زفاف أدهم خان ابن المرضعة ماهم أنجا في (٩٦٩هـ/ ١٥٥٩م)، ويظهر فيها بعض المراسم، مثل وجود الفرق الموسيقية لإحياء هذه الاحتفالات، ومعها الراقصات الاستعراضيات، حتى وإن كانت الفرقة في الصورة هي النقار خانه الملكية، لأن الزفاف قد يكون عقد في القصر الملكي، إلا أنها تظل مثالًا على إحياء الزفاف بالموسيقى والمعازف، والفرق الاستعراضية النسائية التي يظهر من طراز ثيابهن أنهم مغوليات أو تركيات.

ويظهر في التصويرتين أيضاً أن أسمطة الوليمة كانت تمد وتفرش على أطراف الساحة التي عقد فيها احتفال، وهذا يتناسب مع مراسم الجلوس والوقوف المتبعة في حضرة السلطان، وكذلك يتناسب مع تمكين الحضور من مشاهدة الاستعراضات الراقصة التي تجري في منتصف الساحة التي يجلسون حولها.

وتظهر اللوحتان أنه كان يقدم أيضا وسائد للحضور الجالسين من أجل الاتكاء عليها أثناء الأكل (انظر لوحة: ٧)، حيث ظهر ثلاثة منهم في مقدمتها يحمل كل منهم وسادة، ويحمل آخرون صواني الطعام، وقد ظهر الأخيران في لوحة (٦) أيضاً.

ويلاحظ أنه قد تحضر والدة العريس لقاعة الاحتفال الخاصة بالرجال، ولعل هذه الحالة المصورة في لوحة (٧) استثنائية، حيث إن والدة العريس كانت فاعلة سياسياً، وتلعب دوراً مهمًا في البلاط المغولي، ويعتمد عليها السلطان في أمور كثيرة، ومن ثم يكون من المناسب جداً ومنطقي أن تحضر بجوار السلطان في كامل حشمتها، كي يتمكن كبار رجال الدولة والبلاط من تقديم التهنئة لها، ولعله قد يكون من المناسب والمنطقي أيضاً أن يتم مجاملتها أو غيرها في مثل هذه المناسبات من قبل المدعوين بتقديم الهدايا أيضاً أسوة بالسلطان.

- **تصاوير الاحتفالات بالمواليد الجدد:**

يلي المناسبة السابقة الاحتفال بالمواليد الجدد، وعلى العكس من احتفالات الزواج، فإن الروايات التي وردت فيها تقدم ملامح أكثر وضوحاً من أبرز المراسم التي ارتبطت بالاحتفال بها، وإن كانت هناك روايات أيضاً مقتضبة، ويرجح السبب في ذلك ربما إلى كون هذه الروايات ارتبطت بمولد أبناء السلطان أكبر الثلاثة، الذين رزق بهم بعد طول انتظار وشوق [3].

حتى إن هذه الروايات قد تم تصويرها في (٩) تصاوير وصلنا منها ثمان تصاوير فقط (انظر لوحات: ٨٤، ٨٥، ٨٧، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٧٣)، هذا باستثناء رواية مولد السلطان نفسه

---

[1] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٦٣٥، ٦٨٤ – ٦٨٥، ٦٩١، ٧٢٠ - ٧٢١.
[2] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٦٣٥.
[3] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٩١٧ – ٩٢٣، ٩٢٧ – ٩٢٩، ٩٤٨ – ٩٥٠.

[1]، التي على طولها وتفصيلها إلا أنها لم يتم تصويرها، وهذا من الغرابة بمكان، إلا أنها بتفاصيلها تعطي بعداً أكثر أصالة وقدماً للمشترك بينها وبين الروايات التي تم تصويرها من مراسم وتقاليد ارتبطت بالاحتفالات في هذه المناسبة.

ويكشف استقراء الروايات السابقة عن أهم المراسم التي غالباً ما كانت تتم في الاحتفال بالمواليد الجدد، والتي تشمل إقامة حفلة كبيرة تمد فيها أسمطة الولائم العظيمة الكبيرة، حيث كان يتم توزيع الصواني المليئة بشتى أنواع الفاكهة بجوار أطباق الطعام بأصنافه المختلفة الفاخرة، بينما يقوم الخدم بإشعال المباخر المذهبة بأجود أنواع البخور، وتعطير الأجواء بالعطور الفواحة الجميلة المختلفة، ورش ماء الورد، ونثر الزعفران، ويصحبها عزف موسيقى ورقص الراقصات وغناء المغنيين، وتمنح العطايا والهدايا المالية والعينية، وتقدم الخلع وأثواب الشرف الملونة [2].

ومن الثابت لذلك تسابق الشعراء على تأليف القصائد في هذه المناسبة تمجيداً للسلطان وابنه الوليد، وليس هذا فحسب بل كانوا يتبارون في تأريخ الولادة بحساب الجمل في قصائدهم الشعرية، ويتلقون على ذلك الهدايا العظيمة من السلطان [3].

وكان لازماً قيام علماء الفلك في البلاط بإعداد أبراج فلكية على المنهجين اليوناني والهندي، وذلك على سبيل قراءة طالع الوليد واستشراف مستقبله والتكهن به [4]. ولا شك أنهم كانوا ينالون نصيبهم من هدايا السلطان وعطاياه.

ومما لابد من الإشارة إليه أن قادة الدولة وكبارات رجالاتها وأعيانها كانوا يحرصون على تقديمهم التهنئة للسلطان من خلال حضورهم من مسافات بعيدة أو مجرد تلبيتهم لدعوة الوليمة دون تأخير إظهاراً للفرح والسرور [5].

وأحياناً قد تشكل هذه المناسبة فرصة لتقديم الطلبات والتوسلات إلى السلطان الذي يعتبر إجابة بعضها من شكر الله على الهبة التي وهبها له ممثلة في ولده، مثلما جرى في ولادة ابنه البكري الذي رزق به بعد طول انتظار، حيث قدمت إليه طلبات مختلفة لباها، وكان من بينها أن يتم إصدار عفو عام عن كل المعتقلين من المجرمين في قلعة بنغالي محل الواقعة في مدينة أجرا، والتي كان مستقراً بها عندما بشر بالخبر السار [6]، وقد يقزم السلطان بترقية من بشره أولاً بالخبر السار لأعلى مراتب الجيش[7].

وبمقابلة كل ما تقدم مع تصاوير الاحتفالات بالمواليد الجدد، نجد أنها توثق كثيراً منه وتعد صورة تقريبية للهيئة التي جرت بها وكانت عليها. (انظر لوحات: ٨٤، ٨٥، ٨٧، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٧٣).

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٥٠ – ٥٥، ١١٧.
[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٥٠، ٥٤ – ٥٥، ص ٩٢٨، ٩٤٩.
[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ١١٧، جـ٢، ص ٩٢١ – ٩٢٣، ٩٢٩.
[4] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٤٩، ٥٠ – ٦٠، جـ٢، ص ٩٢١ – ٩٢٩، ٩٤٩.
[5] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٩٢٩.
[6] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٩٢٠.
[7] علامي: **أكبر نامه**، جـ١، ص ٥٣.

فبالنسبة لمظاهر البهجة والفرح وما يتخللها من عزف ورقص، فقد وثقتها اللوحات المتقدمة، سواء في بلاط السلطان أكبر (لوحات: ٨٥، ١٦٧، ١٦٨)، ويظهر فيها السلطان مخاطباً حشود المهنئين من رجال دولته، وتظهر لوحة (٨٥) أحدهم واقفاً أمام السلطان يقرأ من ورقة طويلة عليه، ويبدو أنه أحد الشعراء. ويظهر أيضاً الفرق الموسيقية والراقصات والراقصين. ويظهر من لوحة (٨٥) أيضاً أحد الخدم يقوم برش العطر فوق غطاء رأس أحد الحضور في يمين اللوحة، وربما كانت قنينة العطر التي في يده واحدة من القنينات الموجودة على الأرض بجوار جوسق جلوس السلطان في خلفية اللوحة.

أما اللوحات التي صورت الاحتفالات في قطاع الحريم (انظر لوحات: ٨٤، ٨٧، ١٦٥، ١٦٦، ١٧٣)، فيلاحظ فيها أنها أيضاً كانت تحييها الفرق الموسيقية والراقصات والراقصين، وأنها كما يظهر من لوحة (٨٧)، كان يتم فيها رش العطور وتعطير الأجواء إكراماً للحضور والمتواجدين، مثل ذلك في لوحة (٩٦) ظهرت امرأة مع قنينة العطر في يمين مقدمة اللوحة بجوار رسوم القصر من الداخل.

ومن الأمور المهمة التي ظهرت في هذه اللوحات ولم تظهر في لوحات الاحتفالات في قسم الرجال أو بلاط السلطان أكبر، حيث يظهر الفقراء والمحتاجين من عامة الشعب في مقدمة لوحات الاحتفال في قسم الحريم وقد أقبلوا في هيئة غلب عليها الضعف ومظهر العوز والحاجة، وقد ولوا وجوههم نحو باب القصر وهم يمدون أيديهم إلى جرس القصر من رجال السلطان الذين أخذوا يوزعون العطايا المادية في أكياس الذهب أو المال عموماً ويلقونها عليهم من مكان عال فوق بوابة القصر، أو يضعونها في أيدي المحتاجين مباشرة، إضافة لتوزيع الخبز والطعام. هذا على العكس من تصاوير بلاط السلطان التي لم يرد فيها أكثر من مجرد الاحتفال فقط. ولابد من الإشارة إلى أن اثنين من أبناء السلطان قد ولدوا وهو بعيد عنهم حيث وصله الخبر في مدينة أخرى [١]، أو خلال تقدم موكبه على طريق الرحلة [٢]. ومن ثم فإن تصوير توزيع العطايا على الفقراء والمساكين وعامة الشعب يناسبه أن يكون في تصاوير الاحتفال في قطاع الحريم، خاصة وأن انتشار الخبر حول مكان الولادة أسرع من وصوله إلى السلطان. فضلاً عن أن اللوحات تعد شارحة لنص لم يرد فيه أكثر من جملة عن توزيع الهبات في روايات احتفالات المواليد الجدد.

إضافة لما تقدم يظهر علماء الفلك في تصاوير الاحتفالات في قطاع الحريم (انظر لوحتين: ٨٧، ١٦٦)، حيث ظهروا في كلا اللوحتان في يمين وسط الصورة معهم الكتب، ويمسك أحدهم بآلة الإسطرلاب، ومن الملاحظ أنهم لم يظهروا في رسوم تصاوير احتفالات في بلاط السلطان، وقد يفسر ذلك أنه كان من المعتاد إذا أوشكت إحدى زوجات السلطان على الولادة أن يتواجد في نفس القصر عالم من علماء الفلك أو أكثر ليستطلع الأبراج ويحاول اختيار وقت طالع يكون خير للولادة دافعاً الأم للصبر حتى يأتي أو العكس حيث يكون الطالع شر، فقد حدث ذلك مع والدة أكبر في ولادته [٣].

ومن الأمور التي حرص الفنان على رسمها وتصويرها في اللوحات الخاصة بالاحتفالات في قطاع الحريم حالة الأم، وأعمال الخدم المحيطين بها، كما يظهر في لوحات (٨٤، ٨٧) حيث صور

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٩١٤.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٩٤٨.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ١، ص ٤٩.

الأم وخدمها في خلفية الصورة في يمينها أو يسارها، بينما خصص لوحة (١٦٥) كلها لهذا الأمر. هذا على الرغم من أن النصوص التي تصورها هذه اللوحات لم تُشر من قريب أو بعيد إلى معلومة من هذا القبيل، ولكنه كان من مقتضيات النص. ويمكن من هذه اللوحات أن نتخيل أعمال الخادمات المحيطات بها أو تأويلها تقريبياً في أحسن الأحوال.

ويظهر منها أن مهامهن توزعت بين رعاية الأم، ورعاية الطفل، وأخريات تقمن بتجهيز المواد اللازمة لهذا الأمر.

والحقيقة أنه قد قابلني نص لأبي الفضل يروي فيه بأسلوب بلاغي بديع عن حادثة ولادة السلطان أكبر، وعلى الرغم من عدم تصويره إلا أن وصفه لما يتم بعد الولادة يمكن الاعتماد عليه في تفسير الأدوار التي كانت تقوم بها هؤلاء الخادمات والنسوة، والذي لا تخرج عما ذكرته منذ وهلة، والاعتماد عليه أيضاً في توثيق التأويل في هذه الرسوم. ونظراً لأن النص في غاية البلاغة، أحسب أنه من غمط حقه وقيمته عدم وضعه كما هو، وأن قراءته أثناء النظر للوحات لكفيل ببيان ما يحس ولا يوصف.

يقول أبو الفضل: "عاودت آلام المخاض جلالتها، ومريم مكاني، وفي تلك اللحظة المجيدة أبصرت النور ثمرة الخليفة الوحيدة البهية، فُرش سجاد السعادة تحت ظل العفة وستارة الشرف، وجُهزت وليمة السعادة وللاغتباط، ومسحت النسوة المحجبات في الحريم الملكي الطاهرات عيون الأمل بقطرة من الابتهاج، ولوُّن حواجب عيون الرغبة بوسمه الفرح كما زيّن أُذن البشرى السارة بأقراط النجاح، وبرجن وجه الاشتياق بصباغ اللذة، وطوقن زراع الأماني بسوار الغايات، وزّين كاحل الروعة على القدم الراقصة وصعدن على مسرح البهجة والسعادة، وأغدقن على الحاضرين وثناء وتهاني. ورش حاملو المراوح عطر الورد وعطّروا الأجواء بأذرعهم التي تفوح منها رائحة الصندل، بينما مسحت العذارى ذات الشعر الداكن الأرض بالعطور. أضفت الشابات المتوردة خدودهن بريقاً جديداً للسعادة من خلال رش مياه الورد، وغطت الجواري ذات الابتسامة الرقيقة المكسوة بالأحمر بالذهب تلك المكسوة بالفضة من خلال نثر الزعفران، بينما هدّأت تلك التي تفوح منها رائحة الورد الراقصات بخشب الصندل المشبع بالكافور. وتصاعدت رائحة البخور من الذهب الذي يملأ المباخر على أطراف السجادة وكشف عن المواقد التي غطت بالمسك والعنبر فيما ولدا الموسيقيون نشوة ساحرة وخرجت من أفواه المغنين أغان سحرية" [١].

وقد تكون اللوحة (٨٧) أكثر اشتمالاً على عناصر هذا النص، فبينما نجد أن نفس العناصر وزعت على باقي اللوحات (انظر: ٨٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٧٣).

ومن الملاحظ أن لوحات احتفالات المواليد الجدد كلها لم تصور أي جانب عن الولائم التي ذكرت في النص، باستثناء لوحة (١٦٦) التي يوحى مظهر وترتيب ومكان جلوس علماء الفلك في رواق الصحن المكشوف أنهم قد تقدم لهم وليمة في وضعهم هذا الذي يناسب ذلك.

هذه كانت أهم ملامح احتفالات المواليد الجدد وما صاحبها من مراسم قد أمكن استكشافها من خلال الروايات والتصاوير المتاحة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٥٠.

- **تصاوير احتفالات طهور الأطفال:**

إضافة لاحتفالات المواليد الجدد كأحد الاحتفالات غير الدورية، توجد احتفالات الختان أو الطهور، وهي تابعة لاحتفالات المواليد الجدد وأحد مقتضياتها التي تتم بعد تقدم المواليد في السن بسنوات قليلة، والحقيقة أنه لم يرد عنها إلا رواية واحدة في المصادر عن هذه المناسبة، وكذلك صورت بلوحتين (انظر: ١٨٧، ١٨٨).

وقد سمي أبو الفضل هذه المناسبة "مهرجان تطهير الأمراء المعظمين"، ويظهر من نص روايته أنه قد تم الإعداد لهذا الحفل بعناية ليكون مميزاً صاخباً ملؤه الفرح والسرور، حيث كلف السلطان أشخاصاً متمكنين مخلصين لعملهم للقيام بكل التحضيرات اللازمة لجعله مهرجانًا كله فرح وسرور، حيث يقول أبو الفضل: "تم الإعداد لأدوات المتعة والفرح ولمجموعة كبيرة من الهدايا الثمينة"، فتم عقد وليمة كبيرة في أجواء الموسيقى التي عزفتها الفرقة الموسيقية ورقص على أنغامها الراقصات والراقصون [١]. وأيضاً منح السلطان الهدايا والعطايا خلالها لعامة الشعب. وتلقى هو ذاته أشياء ثمينة غالية من رجال الدولة في هذه المناسبة [٢].

ولقد وثقت اللوحة (٨٨) كل هذه المظاهر الاحتفالية، من رقص واحتفال وعزف موسيقى، وتلقي السلطان للهدايا، وأيضًا منح العطايا للشعب الفقير المحتاج على حد وصف أبي الفضل، حيث ظهروا في مقدمة اللوحة وهم يتلقون هذه المنح. إلا أن اللوحتين لم تصورا جانبًا من الوليمة التي أقيمت.

أما بالنسبة للوحة (٨٧)، فيبدو أنها تصور القسم الحريمي من مكان عقد الاحتفال، وتظهر فيه الأمهات زوجات أكبر مع أولادهن وحولهن الحضور من نساء علية القوم والخادمات وبينما في مقدمة اللوحة يتقدم رجال يحملون متاعاً وأدوات نحو باب قسم الحريم حيث وقفت على بابه خادمة تتلقاهم، وربما كان هؤلاء يوصلون هدايا أو أدوات إجراء الختان، ويبدو أن الختان كان يتم عمله وإجراؤه في قسم الحريم.

ويلاحظ مما سبق التشابه الكبير بين مراسم احتفالات الختان واحتفالات المواليد الجدد، سواء من حيث الولائم أو الفرق الموسيقية والراقصات والمغنيات، أو توزيع الهدايا والمنح على عامة الشعب، وتلقى السلطان للهدايا من رجال دولته.

وإلى جانب هذه الاحتفالات الغير دورية التي وثقتها اللوحات كانت هناك احتفالات أخرى في مناسبات مختلفة تقام فيها الولائم وتوزع الهدايا أيضاً ومظاهر الاحتفال الأخرى، وإن كانت بشكل أقل من الاحتفالات السابقة في الغالب. ومن أمثلتها الاحتفال بعد شفاء السلطان من مرض تعرض له، ولعل ذلك على سبيل الشكر وإظهار الفرح، وفي هذه الأحوال كان رجال الدولة هم من يبادرون بالتوزيع من أموالهم الخاصة إظهاراً للفرح بشفاء سلطانهم [٣].

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ٣، ص ٩٠ - ٩١.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ٣، ص ٩٢.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٦٩٢.

ويبدو أن إقامة الحفلات وبسط الولائم كان أمراً عادياً شائعاً وليس فقط في مناسبات بعينها وإنما كان في حد ذاته وسيلة للمتعة والفرح، كان يتم بعد رحلة طويلة تخللها بعض الأحداث العسكرية أو غيرها، أو الاحتفال بغنائم من النساء والراقصات، وما تمثله من نصر [1].

هذه كانت أهم ملامح ومراسم أبرز الاحتفالات المتنوعة في عهد السلطان أكبر سواء الدورية منها أم غير الدورية، ولا شك أنه وإن كانت كل الروايات الواردة تدور حول احتفالات السلطان وحاشيته في هذه المناسبات، إلا أنه مما لا شك فيه أن طبقات المجتمع الأخرى وأطيافه كانت تمارس الاحتفالات بهذه الأعياد على طريقتها بشكل مصغر ومناسب لإمكاناتها المادية ووضعها الاجتماعي، وحتى الأعياد الخاصة بطوائف معينة لا يستبعد اشتراكها في بعض هذه المراسم كالولائم ومنح الهدايا وتلقيها والغناء والموسيقى، التي هي من جوانب الاشتراك الإنساني مهما اختلفت الطائفة أو الدين إلا في استثناءات معدودة دينية وعرقية.

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ٢، ص ٦٩٢، ٧٠٣ ـ ٧٠٤.

المبحث الثالث

تصاوير ورسوم التسلية والترفيه

اشتملت تصاوير أكبر نامه على تصاوير تتناول أحداث تتعلق بالتسلية والترفيه كأحد مظاهر الحياة الاجتماعية في عهد أكبر، وقد تنوعت ما بين تصاوير أحداث تتعلق بالصيد بمختلف أنواعه (انظر لوحات:٢٥، ٤٢، ٧٧، ١٢٠، ١٥٩)، وتصاوير أحداث مصارعة الفيلة وترويضها (انظر لوحات: ٢٣، ٢٤، ٨٨، ١٣٦، ١٣٧، ٢٠٨). وتصاوير تربية الحمام الزاجل انظر لوحة (٣١)، وتصاوير مشاهدة صيد الأسماك (انظر لوحة: ٩٢).

ولقد أفرد أبو الفضل فصلين في كتابه آئين أكبري عن الصيد والتسلية والترفيه، فصل فيهما كل ما يتعلق بهذين الجانبين، إضافة للمصادر السردية وعلى رأسها أكبر نامه التي وثقت الكثير من المناسبات التي مارس فيها أكبر الصيد أو التسلية والترفيه والتنزه. غير أنه حرص دائماً على تأويل وتفسير ولع السلطان بهذه الأمور على أنه ليس على سبيل المتعة المحضة والتسلية الفارغة كما يظن السطحيين والدنيويين على حد قوله، وإنما دائماً ما تكون هناك أهداف عليا سامية، وحكمة غائبة، لا يبصرها إلا طُلاب الحكمة وأصحاب النظر العميق، وهذه الأهداف كلها تدخل تحت طائلة أنها وسائل لنيل المعرفة والعبادة الإلهية، وذلك مهما اختلفت تلك الأسباب [١]. وقد تنوعت هذه الأسباب من تسلية إلى أخرى وربما اتفقت في بعضها، وفيما يلي محاولة استكشاف وسائل التسلية والترفيه في عهد السلطان أكبر من خلال التصاوير المتاحة والمصادر المكتوبة المعاصرة.

أولاً: تصاوير الصيد:

مثّل الصيد أحد الأنشطة التي اعتاد السلطان أكبر ممارستها، وقد واظب على ممارستها، سلماً كانت أم حرباً في حله وترحاله، حيث كان لديه فرقة مخصصة تخرج معه إذا كان مستقراً في العاصمة ورغب في الصيد، وكذلك إذا خرج في رحلة ما أو حملة عسكرية [٢]. وهي هواية واظب عليها والده وقد ورثها عنه [٣].

ويذكر أبو الفضل في كل موضع يروي فيه ممارسة أكبر للصيد أنه انشغال ظاهري بأنواع المتعة المتنوعة [٤] ، وأنه إنما يمارسه لأهداف عليا لا يدركها إلا الحكماء كما تقدم التنويه، وقد فصل أبو الفضل فيما يتعلق بالصيد وأغراض منه معدداً بعض الأسباب والغايات، حيث يقول أنه يتخذه وسيلة للتحقق من أحوال المملكة رعية وولاة، وعن أحوال الجيش، وذلك دون إخطار أو إعلام، حيث يتحرك في خفة وتستمر ليتحرى عن أحوال الأراضي والضرائب، وكل ما يتعلق بالجهاز الحكومي للدولة ومدى فاعلية وجهود .....، وليرفع الظلم عن المظلومين من الرعية ويعاقب الظالمين من الولاة [٥]، ويلخص أبو الفضل كل ما يمكن ذكره من أسباب اهتمام أكبر بالصيد ومواظبته على

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 282, 596, Foot Note. (1).

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٥٩٥، ٦٢٩.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ١، ص ٥٧٧.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٧.

[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 282.

ممارسته بقوله: "فبينما يستمر في البحث عن معلومات حول خفايا مملكته، يواصل أيضاً صيده ونشاطاته الأخرى، إلا أن هذه النشاطات ليست سوى غطاء لانشغاله في شئون الرعية، يضاف إلى ذلك عبادته لله ورعايته لأتباعه [1].

ومما قد يدعم مصداقية أبي الفضل عدد من الشواهد التاريخية لأحداث مهمة فاصلة كان الصيد فيها غطاءً ووسيلة لمعالجتها، مثلما تحري شئون المتمردين أو من وصلت أخبار بتنكيره للمتمرد، مثلما فعل أكبر مع المتمرد عبد الله خان أوزبك.[2] والمتمرد خان زمان [3].

وقد رويت حادثة جرت خلال رحلة صيد قام بها السلطان تدعم ما ذكره أبو الفضل، حيث جرى فيها أن شكا له أحد ملاك الأراضي سطوة قطاع طريق قتلوا ابنه وعاثوا في الأرض فساداً، فقرر أكبر التصدي لهم والقضاء عليهم، وهذا تأكيد لأحد الأسباب التي ذكر أبو الفضل أن السلطان يتخذ الصيد وسيله لتحقيقها. ولكن مما لا شك فيه أن هذا لا يمنع حب أكبر وولعه بالصيد.

أ – حصر نماذج الدراسة:

قد أمكن حصر عدد (٣١) لوحة تصور. أحداث تتصل بالصيد من عهد السلطان أكبر، وقد تنوعت هذه اللوحات من حيث السياق الذي وردت فيه هذه اللوحات ومن حيث نوع الصيد الذي تعكسه. أما السياق، فهناك تصاوير مثل الصيد موضوع الحدث الذي تصوره (انظر مثلاً لوحات: ٢٥، ٤٢، ٧٧، ٧٨، ٩٢)، وهناك تصاوير لم يكن الموضوع الرئيسي لها الصيد وإنما مثّل أحد الموضوعات الفرعية (انظر مثلاً لوحات: ١١، ١٧، ٩٤، ١٦٨).

أما من حيث نوع الصيد فقد تنوعت إلى: تصاوير الصيد للأسماك، مثل صيد الفهود (انظر لوحات: ٨، ١٤١، ٢٢٨)، وتصاوير صيد الفيلة (انظر لوحات ٤٢، ٤٣، ٤٥، ٤٦، ٢٢٨) وهناك تصاوير الصيد للقتل. وقد تنوعت إلى صيد النمور والأسود (انظر لوحات: ١٩، ٢٠، ٢٢٥، ٢٢٦) وصيد القمرغة (انظر لوحات: ٥٩، ٦٠، ٧٧، ٧٨، ١٢٠، ١٥٩).

ب – المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية بين التصاوير والمصادر المكتوبة حول الصيد أن العلاقة بينهما علاقة توثيقية، حيث إن المصادر المكتوبة تقدم معلومات تفصيلية عن الصيد من حيث أنواع الصيد، وطرقه وأنواع الحيوانات التي يتم اصطيادها، وأدوات الصيد، وموظفي فرقة الصيد، وغيرها من المعلومات إضافة لإعطاء روايات تاريخية لأحداث صيد متنوعة ومتعددة تعد انعكاساً وتطبيقاً كما ورد في المصادر الوصفية التي وصفت تفاصيل هذه الإدارة وكيفية عملها، بينما تقدم التصاوير توثيقاً لبعض ما ورد في المصادر من معلومات، من حيث هيئة موظفي فرقة الصيد، وبعض طرق الصيد، وإضافة لبعض الأدوات التي استخدمتها فرقة الصيد، فضلاً عن هيئة تنفيذ بعض طرق وأنواع الصيد. وفيما يلي محاولة لاستكشاف ذلك.

ج – الدراسة التفصيلية:

---

[1] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٨٩

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٨٩.

[3] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٧

يختلف نوع الصيد الذي مارسه السلطان أكبر باختلاف الغرض منه إلى نوعين، نوع غرضه الصيد للإمساك، والأخر الصيد من أجل القتل، وأعني بالقتل أي الصيد من أجل الطعام. وفي كليهما تتوفر الصعوبة والحاجة إلى الصبر والحذر والمهارة والدقة في الإصابة باستخدام الوسائل والأدوات والأسلحة المناسبة. وسوف أبدأ الحديث بالصيد للإمساك نظراً لأنه أساس الصيد للقتل ولأنه طريقة لتوفير بعض وسائل وأدوات الصيد للقتل.

١. تصاوير الصيد للإمساك:

المقصود به الصيد من أجل إمساك الحيوانات حية، وذلك من أجل ترويضها واستخدامها فيما بعد للأغراض المختلفة.

وقد تنوع الصيد للإمساك بحسب الحيوان الذي يتم إمساكه إلى صيد الفهود وصيد الفيلة، وصيد الغزلان وهم من أهم الحيوانات إلي السلطان، حيث يقوم بترويضها ثم استخدام كل منها في الأغراض المختلفة.

- **تصاوير صيد الفيلة:**

أما إمساك الفيلة فقد كان يمارسه أكبر بنفسه من خلال إشرافه على فرقة الصيد، وكان يتبع في صيده طرق مختلفة منها:

كهيده (Khedah): طريقة صيد الفيلة ينطلق فيها الصيادون مشاة على أقدامهم وعلى أحصنة إلى أماكن تجمع الفيلة، ثم يقومون بضرب الطبل والنفخ في الأبواق لإحداث ضجة تجعل الفيلة تهرب خائفة، فينطلقوا خلفها مطاردين لها، ويستمر الوضع على هذا الحال إلى أن تُنهك الفيلة من الجري المتواصل مع وزنها الثقيل ويحرص الصيادون أثناء المطاردة على توجيهها نحو الأشجار من أجل الظل، ثم يقوم بعدها أحد الصيادين المهرة بإلقاء حبل مصنوع من القنب أو لحاء الأشجار حول عنق الفيل أو أقدامه ثم يقومون بربطه في الشجرة، ثم يتم اقتياده بعدها بصحبة مجموعة من الفيلة المروضة ليتم ترويضها فيما بعد. ويحصل الصيادون على ربع قيمة الفيل كأجر لهم بعد تحديد قيمته بناءً على مواصفاته. وتوثق اللوحة (٤٣) جانبًا من هذه الطريقة، حيث تصور فيلاً ضخماً مربوطة قدماه الخلفيتان في جذع شجرة ضخمة ويلاحظ أنه قد أحكم وثاقه بحبال كثيرة.

جور كهيده (Chor K'hedah): وتستخدم في هذه الطريقة أنثى فيل من الفيلة المروضة، حيث يتم إحضارها إلى مكان تجمع الفيلة البرية، وفوقها يقبع صيادًا ممددًا نفسه فوق ظهرها محاولاً ألا تلاحظه الفيلة البرية، عندها تبدأ الفيلة في الاقتتال نع بعضها، عندها يقوم الصياد بإلقاء الحبل حول قدم أحدها.

وتوثق اللوحة: (٤٢) جانبًا من طريقة الصيد هذه، حيث يظهر في وسطها فيل مروض فوقه صيادون يصارعون فيلاً برياً ضخماً.

جاد (Gad): فخ عميق يتم حفره في منطقة اعتاد الفيلة التواجد بها، ويتم تغطيته بالعشب، ثم يختبئ الصيادون في الأحراش القريبة له، وعندما تصل الفيلة بالقرب منه يبدأ الصيادون في إحداث

ضجة كبيرة فتضطرب الفيلة وتفقد حذرها المعتاد ثم يسقطون تباعاً وبصخب عالٍ داخل الفخ بعدها يتم تجويعها وتعطيشها حتى تصير منهكة ثم يبدأون في ترويضها.[١]

وإلى جانب هذه الطرق المذكورة فإن السلطان أكبر قد اخترع طريقه جديدة في صيدها، والتي كما يقول أبو الفضل تنم عن براعة ملحوظة، بل إنه يقول إن كل الطرق الممتازة في الصيد هي من اختراعه عموماً قاصداً بذلك حتى في صيد الحيوانات الأخرى.[٢]

وتتمثل هذه الطريقة في تطويق الفيلة البرية من جوانب ثلاث بينما يبقي الجانب الثالث مفتوح وفي ناحية هذا الجانب تتمركز عدد من إناث الفيلة المروضة، ويتم مطاردة القطيع نحوها، وعندما يرى ذكور القطيع الإناث يتجهون ناحيتها للفوز بأحدها، عندها يتم اقتياد الإناث المروضة إلي داخل سياج تم إعداده مسبقاً، ثم يتم بعدها ترويضها بعد تجويعها وتعطيشها.[٣]

تعكس هذه الصور المختلفة واهتمام أكبر باختراع طرق صيد جديدة وتطوير القديمة على أن الاهتمام بالفيلة كان بالغاً وعظيماً، ولعل هذا السبب في ذلك هو استخداماتها الكثيرة والمهمة في مختلف مناحي الحياة، سواء في الحروب أم في حمل ونقل الأثقال، فضلاً عن الركوب عليها في السفر والمناسبات المختلفة كما تقدم في المباحث السابقة من هذا الفصل والفصول التي قبله.

- **تصاوير صيد الفهود:**

أما هذا الحيوان فقد ابتكرت طريقة مميزة لصيده اختلفت عن الطرق المعهودة من قبل، فضلاً عن وسائل الرعاية والعناية التي وفرها للفهود المصادة من مأكل ومشرب ومدربين مخصصين لتدريبها علي الصيد وترويضها.

تعتمد وسائل صيد الفهود على معرفة طريقة حياتها ومعيشتها، ويذكر أبو الفضل أن الفهود البرية تحدد لنفسها ثلاث مناطق، منطقة الصيد، وأخرى للراحة والنوم، وثالثة للعب والتسلية، وأنها غالباً ما تنام فوق قمة تلة، وتفضل أن يكون ذلك في ظل شجرة، ويحدد هذه المناطق من خلال حك جلده بالأشجار التي على حدود المناطق الثلاث، ويوضع روثها حولها [٤].

وبناءً على فهم الصيادين لذلك أعدوا طرق صيدهم المختلفة، ويهم هنا الطريقة التي ابتكرها السلطان، والتي تعد تعديلاً على طريقة قديمة، حيث كان الصيادون يقومون بحفر حفر متعددة في منطقة رعي الفهود، ثم يغطونها بالعشب، وعندما يسير الفهد فوقها يقع في الحفرة، لكن الفهد لم يكن يستسلم ويظل يحاول القفز من أجل الخروج إلى أن تنكسر أقدامه، ولم تكن الحفرة تتسع لأكثر من فهد واحد. وهنا جاء تعديل السلطان، حيث قام باختراع طريقه معدلة تسمح باصطياد عدد أكبر في حفرة واحدة، وتمنع الفهود من محاولة القفز فلا تتكسر أقدامها، وذلك بقيامه بتوسيع الحفرة لتسع عدد قد يصل إلي سبع فهود، ثم غطي الحفرة بباب يفتحح ويغلق تلقائياً بعد وقوع الفهود في الحفرة [٥].

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 284 - 285.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 285.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 285.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 286.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 286.

وتوثق اللوحات: (٨، ١٤١، ٢٢٨) صيد الفهود حيث يظهر في اللوحة (٨، ١٤١) طريقة الفخاخ المحفورة، ويظهر السلطان وهو يخرج أحد الفهود من داخل فخ منه (لوحة: ٨) بينما يظهر في (لوحة: ١٤١)وهو يشرف على استخراجها، كما تكشف اللوحتان عن وسيلة إخراجها، ويبدو أنها كانت تتم بإلقاء حبل حول عنقها ووسطها ثم رفعها بواسطته ليتقدم صياد ثالث لإمساك قدمي الطريدة لمنعها من الحركة ثم يتم وضعها بعد ذلك في أحد الصناديق الظاهرة في اللوحتين (٨، ١٤١)، وتظهر اللوحة (٢٢٨) أحد الفهود المصادة داخل قفص يحمله أربع رجال في مقدمة اللوحة.

وإلى جانب الطريقة السابقة استخدم السلطان طرق أخرى، منها أن يقوم بمطاردتها حتى يتم إنهاكها وتصبح غير قادرة على المقاومة، ثم يأسرها بعد ذلك، وطريقة ثالثة بأن يتسلل الصياد إلى شجرة نوم الفهد ويقوم يوضع فخ من حبل معقود كحبل المشنقة، وعندما يقوم الفهد فيما بعد بحك نفسه بالشجرة تعلق قدمه فيه فلا يقدر على الهرب.[١]

وبالنسبة للأماكن التي يصطاد أكبر الفهود منها، والتي يطلق عليها أبو الفضل أراضي الصيد فهي مختلفة ومتنوعة، لكن أغلبها يكون على بعد (٥٤كم) أو ٧٢كم) من مدينة أجرا، وبخاصة في مقاطعات اباري، سيمولي، آلابور، سنام، بهنده، بهتنير، بتن في النجاب، فتح بور، جهنجنو، وناجور، ميرته، جيسلمير، أمرسرناين، ويوج بالإضافة لهذه الأراضي أراضي صيد أخرى بعيدة.[٢]

ترويض الفهود:

حرص السلطان على اقتناء الفهود، حيث يقوم بترويضها بعد صيدها، وتدريبها من أجل استخدامها للصيد، منطلقاً في ذلك من رغبته في إضافة العظمة والفخامة على بلاطه، سواء من خلال عرضها في البلاط والمجالس الملكية كما يظهر من لوحة (١١)، أم من خلال استخدامها في الصيد مثلما توثق اللوحات: (١٧، ٢٥، ١٧٢).

ويبدو أن قادته ورجال دولته يقدمون له أحياناً الفهود الصيادة المدربة كهدية في المناسبات المختلفة، كما يظهر في لوحات: (٩٤، ١٣٩، ١٦٨)، والتي تصور أحداثاً مختلفة ما بين استضافة أحد الولاة للسلطان، أو تلقى الأخير التهنئة بمناسبة مولود جديد (لوحة: ١٦٨)، وأثناء توليته لأحد القادة في منصب كبير (لوحة: ١٣١)، وربما كانت في اللوحات مجرد استعراض لمقتنيات السلطان، إلا أن مكان وقوفها على يمين العرش حيث يقف الحضور والضيوف يرجع كونها هدية منهم، خاصة وأن عرض مقتنيات السلطان يكون عن يساره.

على أية حال فإن السلطان يسلم الفهود المصادة حديثاً إلى مدربين متخصصين في ترويضها وتدريبها لتكون جاهزة لاستخدامها في الصيد الحر خلال ثلاثة أشهر، وقد تقل إلى شهرين إذا بذلوا جهداً أكبر. وقد بلغ من اهتمام أكبر بتدريبه وتطوير أساليبه أن صارت مدة تدريبه لتصل إلى (١٨) يوماً، مما أدهش كثيراً من المدربين المخضرمين المحنكين.[٣]

ولقد أعد السلطان أكبر مكاناً مناسباً لتربية الفهود ورعايتها، ووضع له نظاماً دقيقاً من أجل الحفظ على حياتها وصحتها وجهوزيتها بشكل تام. وقد شمل ذلك عدة أمور منها التنظيم الدقيق

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 286.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 286.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 286.

لوجباتها ونوع غذائها، وتوفير المدربين والموظفين اللازمين للقيام بذلك، وتوفير وسائل وأدوات النقل إلى أرض الصيد كذلك.

أما الفهود نفسها فتسمى الفهود "الخاصة" أي التي يستخدمها السلطان، وقد تم تقسيمها إلى ثمان طبقات، لكل منها مقدار معين من اللحم ويقدم لهم اللحم على شكل كتل أو قطع، ونظراً إلى أن يوم الأحد لا تذبح فيه الحيوانات بأمر من السلطان فلا يقدم لهم لحم في هذا اليوم، بينما تضاعف وجبتهم منه يوم السبت الذي قبله، كما تقدم لهم الزُبدة. كما يتم توفير مادة الكبريت على شكل مرهم لمنع إصابتهم بالجرب والحكة.[١]

أما رعاة الفهود، فقد وفر السلطان (٢٠٠) منهم، كل أربعة منهم لرعاية وتدريب الفهد الواحد، لكن قد يقل العدد أثناء نقل الفهد لأرض الصيد إذا كان النقل على ظهر حصان، ويكون اثنان في حالة نقله على عربة يجرها الثيران أو محفة يحملها الرعاة الاثنان.[٢]

ويكلف من هؤلاء الرعاة أيضاً من يقوم برعاية الماشية المخصصة لجر عربات نقل الفهود إلى أراضي الصيد، وقد قسم السلطان رعاة الماشية هؤلاء إلى خمسة طبقات كل منهم له راتب مخصص.

ومن مظاهر رعاية السلطان للفهود واهتمامه بها وحرصه على إضفاء العظمة والأبهة على بلاطه، توفيره للفهود لباساً وحلي مناسب لها ولما يريده منها، حيث خصص لكل منها، سرج قماشه من الديباج، وقيود مرصعة بالجواهر، وبطانية غليظة، وسجادة جوشكاني للجلوس عليها، وذلك كله يكون عند الخروج لصيد، وبعضه عند العرض في البلاط أي القيود والسرج التي يمسكها منها المدرب.[٣]

وكان السلطان يكلف أحد كبار قادته بالإشراف على حديقة الفهود الملكية، ومراقبة سير العمل فيها وأن الفهود في أحسن حال من ناحية المأكل والمشرب والملبس، وإضافة فهود جديدة إليها.[٤]

ومن مظاهر رعاية الفهود والاهتمام بها أن لكل فهد من الفهود اسم خاص به، مع ملاحظة أن عدد هذه الفهود الملكية الخاصة ألف فهد صياد، وقد تم تقسيمها وتصنيفها إلى ثمان طبقات، وذلك على أساس صفاتها ومهاراتها. ويشكل كل عشرة فهود وحدة تسمى "مثل" أو "طرف" أي تشكيلة أو طقم.[٥] وبناءً على مهارات الصيد التي تدل على براعة الفهد قد يجعله أكبر رئيساً للفهود ويأمر بقرع الطبل أمامه عند الخروج والدخول.[٦]

هذا كان بالنسبة لاصطياد الفهود ورعايتها وتدريبها تمهيداً لاستغلالها في الصيد للقتل، وبالنسبة للجزئية الأخيرة فسوف يأتي ذكرها في موضعها.

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 287.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 287.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 287.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 287.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 287 - 288.

[٦] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٤٦.

- **تصاوير صيد الغزلان:**

الأصل في صيد الغزلان أن يكون الصيد للقتل، غير أن السلطان كان يصطاده أيضاً للإمساك به، حيث يستخدمه للعرض في البلاط كما يظهر في لوحة (٢٩) حيث يمكن ملاحظة غزالة مربوطة بحلقة حديدية مثبتة في سلم جوسق العرش، وتصور هذه اللوحة استقبال السلطان لسفراء الشاه طهماسب.

ليس هذا فحسب بل كان يتم القبض عليه حياً من أجل ترويضه واستخدامه في صيد غزلان أخرى من جنسه أو اجناس أخرى من الغزلان، ويكون هذا الغزال من النوع الذي له قرون، حيث إن استخدامه في الصيد من باستغلال هذه القرون، حيث كانت توضع شبكة قوية على قرن الغزال المروض ثم يدفع إلى قتال أحد الغزلان البرية التي لها قرون إلى أن تعلق الشبكة بقرون الأخير ولا يستطيع الفكاك منها فيقبض عليه الصيادون، ثم يروضونه [1].

هذه كانت أهم ثلاثة أنواع حرص عليها أكبر في أنواع الصيد للإمساك، وذلك من أجل المتعة وإضفاء الأبهة على بلاطه، فضلاً عن استخدامها في الصيد الحر مرة أخرى أو الصيد للإمساك.

٢. تصاوير الصيد للقتل:

يمكن تقسيم الصيد للقتل إلى نوعين من حيث طريقة ممارسته، الأول يسمى القمرجه وهو اسم للصيد داخل دائرة مغلقة مليئة بالحيوانات والطرائد، والثاني هو عكس ذلك. ويستخدم في كلا النوعين نفس الأسلحة والأدوات وحيوانات الصيد لقتل الطرائد، وفيما يلي بيان ذلك:

- **تصاوير صيد القمرجه:**

هو نوع من الصيد يقضى بإثارة الطرائد من مكامنها، وهو من أمتع أساليب الصيد التي أحبها السلطان أكبر، وتستمر عدة أيام، ويتم التجهيز لها على عدة مراحل وباستخدام آلاف من الخدم المعروفين باسم " قراولان" [2].

المرحلة الأولى تتم بأن يقوم القراولان بتحويط أرض الصيد من نواحيها كلها بحيث تتكون دائرة قد يبلغ قطرها من (١٦) إلى (١٨) كم، يليها المرحلة الثانية التي تبدأ بتضييق القراولان للدائرة بينما يتقدمهم من الداخل مثيرو الطرائد الذين يقومون بطرد وإثارة الطيور والحيوانات في طريقهم نحو مركز الدائرة، في الوقت الذين يحملون فيه عصيًا خشبية، بحيث يتجمع في النهاية عدد هائل من الحيوانات المختلفة والطيور [3].

ويتم إيقاف تضييق الدائرة غالباً عند مسافة معينة، قد يكون العامل الأساسي فيها هو التناسب بين عدد الحيوانات داخلها وبين المساحة التي تمكن السلطان من مطاردتها، وقد يستقر على (١٦) كم في بعض الأحيان.[4]

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 291.

[2] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٨٤٤.

[3] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٨٤٤ - ٨٤٥.

[4] علامي: **أكبر نامه،** جـ ٢، ص ٨٤٤ - ٨٤٥.

وفي داخل الدائرة يمارس السلطان الصيد بكل الوسائل والطرق، ويصيد كل الحيوانات المتاحة داخلها، حيث يستخدم السهام والسيف والحربة، والبندقية، وأحياناً يستخدم الأنشوطة، وكلما قلت الحيوانات يتم تضييق المساحة شيئاً فشيئاً.[١]

وأثناء ذلك قد يأذن السلطان لرجاله وقادته المقربين بالدخول والمساعدة والاستمتاع، ويستمر الصيد من الصباح إلى المساء، وقد تستمر القمرغه لخمسة أيام، وربما أكثر ، ويحرص خلال ذلك رجال القراولان والضباط المشرفين على حراسة أرض الصيد ووضع الحواجز ومراقبة محيط الدائرة خاصة في الليل لكي لا تسمح لأي من الحيوانات من الفرار أثناء راحة الليل، ومع مرور أيام الصيد يسمح السلطان لكبار الضباط والقيمين على الحريم بالمجيء إلى ساحة الصيد، ثم بعدها يسمح لسائر خدام البلاط، ثم الفرسان والمشاة، غير أن الأصل والغالب أن يصطاد وحده بصحبة واحد أو اثنين من أقرب المقربين منه.[٢]

وتوثق اللوحات (٥٩، ٦٠، ٧٧، ٧٨، ١٢٠، ١٥٩) حوادث صيد استخدم فيها السلطان أكبر، وعلى الرغم من أنها صورة تقريبية لما كانت عليه القمرجة: إلا أنها اشتملت على العناصر الأساسية لها، حيث يظهر فيها كلها العدد الكبير لرجال القراولان، إضافة للعدد الكبير للطرائد المتنوعة داخل الساحة، كما تسجل استخدام القراولان للعصا لدفع الحيوانات بها، سواء قبل إقامة الحواجز (انظر لوحتا: ٧٧، ٧٨) كما توثق شكل الحواجز التي يتم بناؤها عندما تضيق الدائرة إلى حد معين، ويستغنى عندها عن العدد الكبير من القراولان، الذين يمكن ملاحظة بقاء عدد منهم، ويلاحظ أيضًا استخدام السلطان لأكثر نوع من سلاح، مثل السيف (لوحة: ٨٥٩) والسهم (لوحة: ٦٠، ٧٧، ٧٨، ١٥٩).

ومما يلاحظ في التصاوير أيضاً مما لم تذكره المصادر، أن السلطان كان يصحب معه الجزارين من المطبخ الملكي، كي يقوموا بسلخ وتنظيف الطرائد المقتولة (انظر لوحات: ٥٩، ٦٠، ١٥٩) حيث يظهر الجزار وهو يحمل الطرائد ويجرها بينما يقوم آخر بسلخها على الأرض (لوحة: ٥٩، ١٥٩) أو تعليقها على جذع شجرة محمول على كتف الاثنين من الرجال (لوحة: ٦٠).

ومن الأمور المهمة التي يمكن ملاحظتها في تصاوير القمرغة أن مخيم السلطان (لوحات: ٥٩، ٦٠، ١٥٩) يظهر داخل لوحة القمرغة في وسطها، وتزيد لوحة (١٥٩) برسوم مجموعة خيام خارجها في خلفية الصورة، بينما (لوحتا: ٧٧، ٧٨) تظهر الخيام كلها خارج القمرغة ووسطها ليس فيه أي خيام.

وقد يستنتج من هذا أن مخيم الصيد السلطاني، ربما كانت تنصب في منتصف أرض الصيد قبل عمل القمرغة مباشرةً، وأنها تضيق شيئاً فشيئاً حول المخيم، وربما كانت فقط الخيام الظاهرة باللوحة هي خيام السلطان فقط بينما تبقى بقية خيام المعسكر خارج القمرغة، ويرجح ذلك الصورة السابقة التي ظهرت عليها توزيعة الخيام في اللوحات.

وقد يرجح ذلك أيضاً ما ذكره أبو الفضل أن القور خانه السلطانية وكبار القادة ينتظرون خارج أرض الصيد المطوقة على مسافة (٩) كم تقريباً منتظرين وصول السلطان لمشاهدة ومعاينة دائرة

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٤ ـ ٨٤٥.

[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 282 - 283.

القمرغه [١]، يضاف إلى ذلك أن خيمة القور خانه في الأصل تكون قريبة لسياج الخيام الملكية كما تقدم في مبحث القوافل والمخيمات والمعسكرات.

ومما يلاحظ أيضاً في هذه اللوحات أن السلطان استخدم داخل القمرغة عدد من أدوات الصيد، منها الحيوانات الصيادة مثل الفهود (لوحات: ٥٩، ٦٠، ١٥٩)، والكلاب (لوحة: ٧٧)، ويلاحظ أن الكلاب لم يكن استخدامها داخل القمرغة بنفس نسبة استخدام الفهود، إضافة إلى ذلك فإنه من اللافت للنظر أنه لم يتواجد الحيوانات معاً في أي من لوحات القمرغة.

هذه كانت أهم ملامح أسلوب الصيد بالقمرغة من خلال المصادر والتصاوير، وفيما يلي الصيد الحر.

- **تصاوير الصيد الحر:**

وهو عكس القمرغة، أي أنه لا يكون في حيز محدد مرسوم، وإنما تتم ممارسته بالخروج إلى البرية بحثاً عن الطرائد بشكل عشوائي حسبما تظهر، أو ربما تظهر أمامه حيوانات فيرغب في صيدها، أو بحثاً عن طريدة بعينها. ويبدو أن هذا النوع من الصيد كانت تتم ممارسته خلال الرحلات الطويلة أو الحملات العسكرية الطويلة، أو خلال الرحلة بوجه عام. [٢]

وفيه يخرج السلطان إلى أرض الصيد ويعسكر فيها ثم يخرج من المعسكر للصيد في البرية المحيط به [٣]، وربما مارسه خلال الرحلة والتحرك دون تخييم.[٤]

وتوثق اللوحات (٢٥، ١١١، ١١٢، ١٧١، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣١، ٢٣٢)، جانبًا من رحلات الصيد للقتل عموماً والصيد الحر على وجه الخصوص، حيث تصور اللوحات (١٧١) جانبًا من هيئة فرقة الصيد خلال توجهها للصيد بعد خروجها من المعسكر، ويظهر فيها، حملة القور خانه الملكية، إضافة لحملة الأمتعة، وكذلك الحيوانات الصيادة كالفهود والكلاب، وتؤكد هذه الهيئة لوحة (٢٣١) الفهود الصيادة أيضاً. إضافة لحملة الأمتعة وحيوانات القافلة الأخرى.

وتقدم اللوحة (٢٣٢) توثيقاً لقيام السلطان بتوزيع مهام الصيد والفهود الصيادة على الرجال المشاركين معه في الصيد، وعلى الرغم من أنها أحد اللوحات المنزوعة التي ليس لها نص يمكن معرفة موضوعها منه بشكل جازم، إلا أن هيئتها وتصميمها يوحي بأن موضوعه ما ذكرت، ويدعمه ما ورد في ثنايا رواية لأبي الفضل عن ممارسة السلطان للصيد يقول فيها: "وبعد أن وزعت الفهود على عدد من الأشخاص، ذهب بنفسه برفقة عدد من معاونيه" [٥].

كذلك توثق اللوحة (٢٢٧) فكرة الصيد خلال الرحلة أو أثنائها دون تخييم، حيث يظهر فيها أمير مع حاشيته بجوار فيلة القافلة، ومن ورائهم الفهود الصيادة ورعاتها في مؤخرة الصورة.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٥.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦١٤.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٨ - ٧١٩.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٧.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٤٦.

ويظهر من هذه اللوحات أن السلطان استخدم أسلحة متنوعة، مثل السيف (لوحة: ٢٢٥) والسهم (لوحة: ٢٢٦)، وتظهر أيضاً أنه قد لا يستخدم أسلحة وإنما يستخدم الحيوانات الصيادة المدربة مثل الفهود (لوحات: ٢٥، ١١١، ١١٢، ١٧٢)، والطيور الجارحة الصيادة (لوحة: ١٣٤) وفيما يلي تعريف بأسلوب استخدام كلٍ منها في الصيد.

- **تصاوير الفهود الصيادة:**

بالنسبة للفهود الصيادة، كان يصطحب الفهود الخاصة إلى الصيد أكثر من غيرها وهي حوالي (٣٠) فهداً من بين ألف فهد يقتنيها السلطان كما تقدم، ويتم نقلها إلى أرض الصيد أو مكانه بأكثر من وسيلة أولها أن تجهز لها فيلة مثبت على كل جانبي كل فيل منها محفة يجلس عليها الفهود ومن فوقها يراقب أرض الصيد بحثاً عن طرائد، لكن لم ترد لوحات توثق هذه الطريقة المميزة، وكان يتم حمله على محفات مثبتة على أظهر الجمال والأحصنة والبغال، وأيضاً عربات الجر التي تجرها الثيران والأحصنة، وأحياناً كانت توضع محفتان على جانبي الحصان، أو يحمل على محفة يحملها رجلان من فرقة الصيد بواسطة عمود فوق أعناقهم واحد من الأمام وآخر من الخلف [١].

وكان للفهود الملكية فهد يسمى رئيس الفهود، وكان يتم اختياره بنفس الطريقة التي تحدد بها طبقات الفهود ورتبها ودرجاتها في الحديقة الملكية، وهي مدى مهارته في الصيد وعدد الطرائد التي يصطادها [٢]. ولقد ذكر أبو الفضل في ثنايا رواياته عن الصيد اسمين لاثنين من الفهود الصيادة، أحدهما، "سمند مانك" والآخر اسمه "سينا نيجان"، وقد رقي الأخير إلى هذه الدرجة والمرتبة أثناء رحلة صيد صاد فيها طريدة كادت أن تكون مستحيلة مستعرضاً مهارته المميزة، فأعجب السلطان به ورقاه لذلك [٣].

وهذه يدل على أن الأمر لم يكن ثابت بل هناك تداول للمنصب بين الفهود حرص أكبر على مراعاته، وهذا أيضاً دليل زائد وتأكيد إضافي على مدى اهتمام وولع أكبر بهذه الفهود ومهاراتها في الصيد.

إضافة لذلك فإنه كانت تصحب مرتبة الرئاسة بعض المزايا أهمها منها أنه دائماً ما يحمل على محفة تسمى "شادوول" (Achaudol)، بكل أبهة وفخار، وله خدم مجهزين تجهيزاً كاملاً يركضون بجوارها، وتضرب النقار خانة أمامه تكريماً له، وأحياناً يحمل على حصانين معاً حيث توضع نهاية العمود الأفقي للمحفة من طرفيه على عنق الحصانين [٤].

وكان مخصصاً في السابق حصانين لكل فهد صياد، لكن الآن صارت ثلاثة لكل فهدين، بينما بقية الفهود على محفات أو على عربات تجرها أربعة ثيران، وإن كان كثير منهم يحمل محفة واحدة لا تتغير ويحمل الفهد الصياد المدرب علي محفة يحملها رجلان، وأخري يحملها ثلاثة رجال [٥].

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 288.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٤٦.

[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٤٦.

[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٤٦.

[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 288.

ولقد وثقت تصاوير الصيد الحر عدداً من طرق حمل الفهود ونقلها، حيث ظهرت العربات التي تجرها الثيران، وبالتحديد ثوران، والمخصصة لنقل الفهود، (انظر لوحات: ٢٥، ١١١، ١٧٢) وظهرت محمولة عليها في لوحات (١٧١، ٢٣١). كما ظهرت الأحصنة التي حملت على ظهرها الفهود (انظر لوحات: ٢٥، ١١١)، حيث يظهر في خلفية اللوحة الثانية، وفي كليهما نراه محمولاً على محفة مثبتة على ظهر الحصان، ويلاحظ في لوحة (١١١) أنه يوجد راعي فهود ماشياً خلف الحصان ممسكاً المحفة بيد بينما أمسك لجام الفهد بيده الأخرى.

أما المحفة فقد ظهرت في لوحات (١٧، ٢٥، ١٧١، ٢٢٧، ٢٣٢)، ويلاحظ أنها كلها من النوع الذي يحمله رجلان فقط، كما يلاحظ مما لم يذكره أبو الفضل أن هذه المحفات لها مظلات علوية (انظر اللوحات السابقة) أو جانبية (لوحة ٢٣٢)، وكونها علوية أو جانبية قد يكون مرتبطاً باتجاه أشعة الشمس ويلاحظ دائماً أن هؤلاء الرجال الحمالين يمسكون في أيديهم عصاً يتكئون عليها أثناء حمل المحفة.

ولم يكن يتم استخدام الفهود في الصيد بشكل عشوائي بأن يطلقها وفقط، بل كانت هناك طرق يمارسها الصيادون لمساعدة الفهد في اصطياد فريسة بسهولة وفي أسرع وقت ممكن، لكنها كلها تكون في الصيد الحر، بينما في صيد القمرغة يطلق الفهد في كل الاتجاهات دون ترتيب أو تخطيط. كما أن الفهود كانت تطلق للصيد النهاري والليلي، بينما كانت في السابق تطلق في النهاري فقط [1]. ولقد وثقت اللوحة (١١٢) أحد مرات الصيد الليلية، حيث حرص الفنان علي أن تعكس الصورة زمن الحادثة الذي ورد في النص.

ومما لا يفوت الإشارة إليه ما ذكره أبو الفضل من الفهود في السابق كان يتم تغمية عينيها طوال الوقت باستثناء وقت الصيد، وحيث ينطلق كالمجنون بمجرد رفع الغمامة عن عينيه، لكن في وقت كتابة هذه المعلومات أصبحت لا تغمي عينيها طوال الوقت [2].غير أن كل لوحات الصيد التي ظهرت فيها الفهود في طريقها لأرض الصيد كانت مغماة عينيها (انظر لوحات: ١٧، ٢٥، ١١، ١٧١) باستثناء لوحات: (٢٢٧، ٢٣١، ٢٣٢) حيث ظهرت في طريقها للصيد أو قبيل الخروج لأرض الصيد، وكلاً من مجموعتي النماذج موزعة بين النسخ الثلاث الأولى من أكبر نامه، ومن ثم، ونظراً لأن كلاً من المجموعتين تتوزع بين النسخ الثلاث من المخطوط فإنه لا يمكن معرفة سبب الاختلاف في تصوير الغمامة في بعض اللوحات دون البعض الآخر.

ولقد كان مسموحاً لكبار القادة ورجال الحاشية والبلاط المراهنة على أربعين فهداً صياداً من فئة "الخاصة"، ومن يفوز يحصل على قيمة رهانه من الطرف الآخر، وإذا تمكن فهد من صيد عشرين غزالاً في المرة الواحدة، فإن الراعي المسئول عنه يحصل على خمس روبيات من طرف الرهان بينما يحصل القائد المسئول عن الإشراف على حديقة الفهود الملكية على "موهر" واحد من كل رهان، وكان عادةً ما يحصل كثيراً من المال. وفي كثير من الأحيان كان يقدم كل من القادة الكبار

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 288 – 289.

- علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٥٧.

[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 289.

عشرين زوج من قرن الغزال أمام السلطان يحصل على "أشرفي"، ولم يكن الرهان متوقفاً على القادة بل أيضاً كان يشارك فيه "الطرف دار" و"القراولان"، وكل من يستطيع المراهنة [١].

وكان يصطحب السلطان في رحلات الصيد الحر الجزارين اللذين يتعاملون مع الطرائد أولاً بأول كما هو الحال في صيد القمرغة، وقد وثقت اللوحة (١١٢) جانبًا من عملهم، حيث تظهر الطرائد المصادة مرتبة بجوار بعضها على الأرض وبطنها مشقوقة وكأنها قد تم تنظيفها من أحشائها. وبالنسبة للجلود فإنها عادةً ما كانت تمنح للفقراء إضافة لهدية نقدية [٢].

وكان الفهد الصياد سابقاً يصطاد ثلاث غزلان في اليوم الواحد، بينما قد يبلغ (١١) طريدة في الوقت الحالي [٣].

ومن الجدير بالذكر أن السلطان كان قد قطع عهداً ونذر ونذرًا قبل أن يرزق بابنه البكري سليم ألا يصطاد يوم الجمعة أبداً [٤].

- **رسوم الصقور الصيادة:**

إلى جانب الفهود الصيادة، استعمل السلطان أكبر الصقور الصيادة بأنواعها المختلفة في الصيد الحر، (انظر لوحات: ١٧، ١٣٤)، وأيضاً ظهرت في صيد الإمساك (انظر لوحة: ٤٢)، ولم يظهر في صيد القمرغة. إلا أنه من المنطقي جداً استخدام السلطان له في كل أنواع الصيد، إضافة للقمرغة، حيث إن أبا الفضل قد ذكر أن السلطان على مدار أيام القمرغة يستخدم كل طرق ووسائل الصيد الممكنة والمختلفة [٥]. ويرجح ذلك لوحة (١٢٠) حيث يظهر فيها صقر صياد في مقدمتها، واللوحة تصور إلغاء السلطان لصيد قمرغة بعد الشروع فيه إضافة إلى أن الصقور الصيادة ظهرت في كل لوحات البلاط تقريباً مثلاً (انظر لوحات: ١١، ٩٤، ١٦٨)، وهذا يدل على مدى اهتمام أكبر بها كاهتمامه بالفهود الصيادة، حيث حرص على استعراضها في بلاطه كمظهر من مظاهر أبهة بلاطه وعطيته [٦].

ولقد اقتنى السلطان أنواعاً متعددة من الصقور الصيادة ودربها على أغراض الصيد المختلفة، ومن أهمها: الباز، الشاهين، الشونقار، وبوركات، وجعلهم يؤدون عروضاً رائعة، لكنه يفضل من بينها نوعاً يسميه "الباشا". وكل فئة من الصقور باسم مختلف [٧].

ولقد كانت تجارة الصقور رائجة ومربحة، وكان يدفع الناس المهتمون بها مبالغ طائلة مقابلها، غير أن السلطان كان حريصاً على ضبط العملية وألا يتم فيها غش من قبل التجار، فكان السعر يتحدد على أساس درجة التدريب التي يمتلكها الصقر، وعلى هذا الأساس انقسمت تجارته إلى ثلاث فئات [٨].

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 289 -290.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 290.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 289.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 290.
[٥] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٨٤٥.
[6] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 294.
[7] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 293.
[8] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 294 – 295.

وقد تنوعت أعداد الطيور الجارحة في البلاط على أساس نوع الطائر الباز والشاهين، فالجوراه عدده أربعون، وثلاثون من الباشا، ومائة من البط هريس والشارغاه، وعشرون من لابار، وعشرون من سيكاراه [1].

ويلاحظ أن الصقور كانت تحمل على ساعد أحد الرعاة المسئولين عنها، وكان يلبس غطاءً مخصصاً لليد والساعد حيث يقف الصقر، وذلك لكي يحمي نفسه من مخالب الصقر القوية، وكذلك كانت تتم تغمية عينه بعمامة جلدية لحين إطلاقه للصيد، وهذه أمور لم تذكرها المصادر، وإنما ظهرت في اللوحات (انظر: ١١، ١٢٠)، وفي بعض الأحيان تظهر غير مغماة (انظر لوحات: ١١، ١٧، ٩٤، ١٦٨).

وكان يتولى الإشراف على رعاية هذه الطيور الصيادة أحد قادة المنصب دار، ويوظف فيها رجال الأحدي وبعض الجنود الآخرين، وقد تنوعت رواتبهم حسب درجاتهم ورتبهم [2].

ولقد كان يقدم الطعام للصقور يومياً مرتين، ومقدار الوجبة تتنوع على أساس نوع الطائر، وفي أرض الصيد يتم إطعامه مع كل فريسة يصطادها [3].

وقد بلغ من اهتمام السلطان أكبر بهذه الطيور أنه كان دائماً ما يهتم بمكافأة العاملين عليها والرعاة المدربين، بالمكافأة على الصيد أو الهدايا والتبرعات [4]. ولعله قصد من هذا تشجيعهم على إتقان عملهم والحفاظ على هذه الطيور.

- **رسوم الصيد بالكلاب:**

كان السلطان يستخدم أيضاً الكلاب، سواء في الصيد الحر (انظر لوحة: ٣٤) أم في صيد القمرغة (انظر لوحة: ٧٧)، وعلى الرغم من أن الكلاب والفهود قد ظهرتا معاً في لوحة (١٧١) التي تصور مركب الصيد متجهة نحو أرض الصيد، إلا أنهما لم يظهرا معاً في لوحة إطلاقهما للصيد، حيث يرجح أنه لم يكن يتم إطلاقهما معاً في ميدان واحد.

على أية حال كان السلطان محباً لهذا الحيوان، ويعتبره ذا صفات مميزة وكان يستورده من كل البلدان، وإن كانت أفضل أنواعها تأتي من كابل من منطقة هزاره، حيث يزينون الكلاب ويمنحونها أسماء وتتميز بأنها تهاجم أنواع كثيرة من الحيوانات، حتى إنهم قد يهاجون نمراً، ولديها القدرة على مطاردة وصيد الطرائد. وقد خصص لها السلطان طعاماً يومياً من اللحم، كما وفر لكل زوجين من الكلاب راعياً قائماً بهما [5].

- **الصيد بالوشق:**

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 295.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 294.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 294.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 295.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 290.

كذلك استخدم السلطان حيوان الوشق البري، وبعد أن كان سابقاً يمكنه قتل الأرانب والثعالب، أصبح يمكنه قتل الغزلان أيضاً، وقد خصص لكل واحد أحد الرعاة القائمين به [١]، ولعل زيادة مهارته في الصيد راجعة إلى اهتمام السلطان بتدريبه. ولم ترد له أي رسوم من تصاوير الصيد أو تصاوير أكبر نامه عموماً.

هذه كانت أهم ملامح الصيد للقتل سواء كصيد القمرغة، أو الصيد الحر، والأسلحة والوسائل والطرق المستخدمة في كل منها، وكذلك الحيوانات الصيادة التي تم الاستعانة بها.

بقيت الإشارة السريعة إلى أنواع الطرائد التي كان السلطان يقتلها، والتي كما ظهر من خلال اللوحات قد تنوعت تنوعاً كبيراً، ويأتي على رأسها الغزلان بأنواعها المختلفة، والأيائل، والذئاب والثعالب، والنسور البرية، والأرانب (انظر كل لوحات الصيد السابق ذكرها).

ويضاف إليها النمور والأسود (انظر لوحات: ١٩، ٢٠، ٢٢٥، ٢٢٦)، ولقد كان صيدها يتم أثناء الصيد، وربما حدث أثناء ظهورها بشكل مفاجئ (انظر لوحات: ١٩، ٢٠)، حيث يقوم السلطان ورجاله بالتصدي لمحاولتها وقتلها مباشرةً [٢].

أما الخروج بقصد صيدها فإن الأصل فيه الرغبة في قتلها والتخلص منها لما تحدثه من ضرر ولم يذكر أبو الفضل أن السلطان كان يقتني نموراً أو أسوداً.

وعلى الرغم من تعدد الطرق التي كانت تمارس وتتبع لاصطياد النمور والأسود، إلا أن الطريقة التي فضلها السلطان كانت الطريقة المباشرة العلنية التي يتم فيها إرداؤه قتيلاً بهجوم مفتوح بالأسلحة المناسبة للتخلص من هذا الحيوان الذي يراه سبباً لتلف وتدمير حياة أناس كثيرين [٣]، ولهذا كانت اللوحات التي ظهر فيها تصوره قتيلاً أو وهو يقتل (انظر اللوحات المذكورة عاليه).

ويبدو أن النمر لم يكن من بين الحيوانات التي يسمح بجمعها في القمرغة، فإما أن يسمح له بالهرب خارج نطاق الدائرة، أو يتم التخلص منه، وقد ذكر أبو الفضل حادثة جرت أثناء صيد قمرغة تؤكد هذا الأمر [٤].

ومن بين أنواع الصيد التي ذكرها أبو الفضل ولم ترد في التصاوير صيد الجواميس البرية [٥] والتي تصاد لأغراض الطعام المختلفة. وكذلك صيد الطيور المائية والتي يبدو أن أكبر كان يشاهدها دون أن يمارسها إلا بطرق محدودة حيث يستخدم الصقور الصيادة في صيدها، وإن كانت هناك طرق أخرى لاصطيادها يستبعد من وصفها الذي ذكره أبو الفضل أن يمارسها أكبر، إضافة إلى أن أبو الفضل لم يصرح بممارسته لهذه الطرق [٦]. ومن أنواع الصيد الغريبة التي استمتع بها أكبر، استخدام

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 290.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧٠٤ ـ ٧٠٥.

[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 283.

[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 284.

[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 293.

[6] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 295 – 296.

الضفادع وتدريبها على صيد العصافير وكذلك استخدام العناكب في صيد الحشرات بل ومصارعة العناكب معاً [1].

ومن أنواع الحيوانات التي كان أكبر يصطادها للقتل الحمير البرية (انظر لوحة: ٩١) حيث تصور تعرض أكبر للعطش حتى كاد أن يموت أثناء اصطياده لها [2].

تبين فيما تقدم أهم ملامح الصيد كأحد أهم وسائل التسلية والترفيه التي مارسها السلطان أكبر وحاشيته وكبار رجال دولته، ولا شك أيضاً كثير من أفراد الشعب، وتبين أيضاً أنواع الصيد وطرقه وأدواته، وأهم الحيوانات المصادة والمستخدمة في الصيد.

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 296.

[2] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٩٣١ – ٩٣٤.

ثانيًا: تصاوير مصارعة الفيلة وترويضها:

اهتم السلطان أكبر بركوب الجمال ومصارعتها منذ صغره عندما كان في كابل قبل دخول الهند، وبعد دخوله الهند مع والده، ورأى الفيل عشقه وأظهر اهتماماً بالغاً بركوبه ومصارعته، وصار من أهم وسائل التسلية والترفيه التي مارسها السلطان أكبر[١]. فضلاً عن استخدامها في أغراض أخرى مثل الحروب، وحمل الأثقال في السفر أو ركوبها خلاله.

أ – حصر نماذج الدراسة:

قد أمكن حصر عدد (٦) تصاوير من بين تصاوير أكبر نامه تصور أحداثاً مرتبطة بمصارعة الفيلة وترويضها، وقد اختص خمسة منها بتصوير مصارعة الفيلة (انظر مثلاً لوحات: ٢٣، ٢٤، ٨٨، ١٣٦، ١٣٧)، بينما صورت لوحة واحدة محاولة ترويض فيل ضخم (انظر لوحة: ٢٠٨).

ب – المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية بين التصاوير المتاحة والمصادر المكتوبة أن العلاقة بينهما علاقة "جديدة تكميلية"، حيث إن المصادر لا تقدم أكثر من مجرد روايات تحكى أمثلة لممارسة أكبر لمصارعة الفيلة وترويضها، وحب أكبر لذلك، دون أن تقدم أي معلومات عن أماكن إقامتها أو هيئة الفيلة من حيث حليها ولباسها، أما التصاوير والتي هي في الأصل تصوير للروايات المذكورة فهي تقدم بعض المعلومات عن النقاط المذكورة عاليه.

ج – الدراسة التفصيلية:

مثّل حب أكبر لمصارعة الحيوانات والفيلة على وجه الخصوص دليلا على الشجاعة والجرأة وعدم الخوف، وهي من الصفات الحميدة التي تزيد من شرعية الحاكم في وجدان رعيته وتضفي على شخصيته ملامح السطوة والقوة الملكية في عيون أتباعه ورعيته.

ولعل هذا سبب ذكر أبي الفضل لروايات مصارعته للفيلة وتعرضه للخطر في بعضها حتى كاد أن يموت، وهو أمر يتفق مع غاية كتابه وأسلوبه الذي حاول فيه إظهار أكبر على النحو الذي أشرت إليه حتى إنه هو نفسه صرح بأن ذكره لمثل هذه الروايات المتعلقة بمصارعة الفيلة بقوله: "وإذا ما اعتقد القراء السطحيون أنني جنحت في وصفي بعيداً جداً عن هدفي من هذا الكتاب، لابد سيدرك الأذكياء والفطينون أنني لم أبتعد ولو بمقدار خطوة عن مساري، بل سيلاحظون أنني في الخط السليم" [٢].

على أية حال فإن ما يهم هو معرفة بعض المعلومات الإضافية عن الأحوال المصاحبة لإقامة مثل هذه المصارعات.

ويظهر من هذه الروايات المصارعة كانت تتم أمام حشد كبير من رجال البلاط والحاشية، وفيها يمتطي السلطان أحد الفيلة الخاصة، ويختار من بينها أشدها غضباً ووحشية وسوء مزاج، ويضع في مقابله فيلًا آخر من الفيلة الملكية الموصوفة بنفس الصفات، ليكون قتالاً عادلاً، وليكون

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٢٠.

[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٢٢ – ٦٢٤، ٧١٢ - ٧١٣.

قتالاً مؤهلاً لأن يرقى لأقصى درجات العنف والقوة، ويمتطي الفيل الخصم أحد الرجال المهرة في المصارعة به، ويذكر أبو الفضل أن السلطان كان يتعمد ركوب الفيلة الغاضبة والمصارعة بها مع الأشد منها غضبا [١].

وغالباً ما كانت تتم هذه المصارعات في ساحات محددة خصصها أكبر لذلك، وقد سماها أبو الفضل "ميدان المتعة الذي أعده خارج أجرا"، ويكون هذا الميدان غالباً خارج أسوار المدينة وعلى مقربة منها [٢]، ولهذا يلاحظ أن كل تصاوير المصارعة يظهر فيها أنها تجري في ميدان أمام حصن أو مدينة (انظر لوحات: ٢٣، ٢٤، ٨٨، ١٣٦، ١٣٧) ويظهر من هذه اللوحات أيضاً أن رجال الحاشية والبلاط وحملة شارات الملك والقور خانه يكونون واقفين لمشاهدة ما يقوم به السلطان. وأحياناً كان السلطان يقيم مسابقات لمصارعة الفيلة [٣].

وتكشف اللوحة (٨٨) أن مصارعة الفيلة كانت تستخدم كأحد مراسم الاستقبالات، حيث إن اللوحة تصور استقبال خان كالان حاكم ناجور للسلطان عند نزوله بها، وعلى الرغم من أن نص الحدث الذي تصوره اللوحة لا يشتمل على إقامة مصارعة فيلة أثناء استقبال السلطان. إلا أن اللوحة صورت مصارعة الفيلة أثناء استقباله.

وكما أحب السلطان مصارعة الفيلة، أحب أيضاً ترويض الفيلة الضخمة، [٤] وقد صورت اللوحة (٢٠٩) ممارسة السلطان لترويض أحد الفيلة الشرسة التي أهديت إليه من حاكم نمو لكندا.

وعلى الرغم من أن السفارة التي حملت الهدية قد وصلت إلى السلطان بينما كان مخيماً في أمبر بعيداً عن العاصمة، إلا أن الملاحظ أنه عندما أراد ترويض الفيل فإنه قام به في مساحة واسعة اصطف على جانبيها الحضور المرافقون له.

ويظهر من اللوحات (٨٨، ١٣٩، ٢٠٨) أن دائماً ما يقف بين الحضور رجال بأيديهم عصي طويلة طول الرمح أو الحربة أو أطول بقليل، لكنها تختلف في نهايتها عنها، حيث يأخذ طرفها شكل حدوة حصان أو شكل من هذا القبيل، ويتصل عند قاعدته بعارضة بيضاء أفقية. ولعل هذه الأداة كانت تستخدم في ترويض الفيل عند هياجه أو فصل الفيلة المتصارعة عن بعضها، وقد يرجح هذا طولها والشكل الذي عليه نهاية طرفها.

ومما يلاحظ من لوحات المصارعة والترويض أن هيئة الثياب أو الحلي الخاصة بالفيلة في مثل هذه الحالات تكون عادية أو أقل ما يمكن، كما أنه قد تتم المصارعة مع فيلة بدون سائق، وأحيانًا تكون على كل فيل سائقان.

هذه كانت الملامح العامة التي أتاحتها كل من التصاوير والمصادر عن مصارعة الفيلة وترويضها ومكان وهيئة إقامتها، ومدى حب السلطان أكبر لها.

---

[١] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٢.
[٢] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٧١٢.
[٣] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٢، ص ٦٠٧.
[٤] علامي: **أكبر نامه**، جـ ٣، ص ٢٥٢.

ثالثاً: رسوم رياضات وألعاب التسلية:

إلى جانب الصيد كانت هناك بعض الهوايات الأخرى كان السلطان يمارسها، وهي: (رياضة الهوكي المعروفة جوجان – تربية الحمام أو عشق بازى – لعبة جوبر – لعبة جندل مندل).

أ – حصر نماذج الدراسة:

من بين الرياضات والألعاب المذكورة عاليه لم ترد إلا "تربية الحمام" في تصاوير أكبر نامه وأيضاً لم ترد كموضوع رئيسي للتصاوير، وإنما كانت في خلفية الحدث بشكل هامشي جداً، سواء من ناحية نص الحدث المصور الذي لم يرد فيه، أم من ناحية عدم تناسبها مع الموضوع المصور إلا من ناحية الرابط المكاني فقط (انظر لوحتي: ٣١، ٧١).

أما الألعاب الأخرى فلم يرد لها تصاوير بينما اشتملت نسخ مخطوطات "آئين أكبري" على رسوم تخطيطية توضح شكل الألعاب، وقد قام السير السيد أحمد خان بإعادة رسم هذه المخططات في تحقيقه للكتاب، وقد أخذها عنه هنري بلخن في إعادته لتحقيق الكتاب وترجمته إلى الإنجليزية.

ب – المقارنة الإجمالية:

تكشف المقارنة الإجمالية أن العلاقة بين التصاوير المتاحة والمخططات المرسومة أن العلاقة علاقة "توثيقية"، حيث تقدم المصادر المكتوبة معلومات تفصيلية عن هذه الألعاب والرياضات من حيث مكوناتها وقواعدها وطرق لعبها، بينما لا تقدم التصاوير سوى توثيق لهيئة مربي الحمام والعصا التي يستخدمها وربما مكان عمله، أما المخططات فتقدم توثيقاً لشكل الألعاب وأدواتها.

الدراسة التفصيلية:

تنوعت الألعاب التي مارسها السلطان أكبر ما بين ألعاب عقلية ذهنية، وهي: جوبر (Chaupar)، جندل مندل(Chande Mandel) ، وأخري بدنية أهمها جوجان (Chaugan) أو الهوكي، وأخري مجرد مشاهدة من أجل المتعة وهي تربية الحمام، يسمي (عشق بازي) وفيما يلي محاولة لاستكشاف أحد مظاهر التسلية والترفية في عهد السلطان أكبر:

١. لعبة جوجان (Hochey):

يذكر أبو الفضل أن هذه اللعبة لم يكن السلطان يمارسها أو يشجع عليها كنوع من أنواع المتعة المحضة كما قد يظن متعجلو الظن، وإنما كان ذلك لأسباب عليا مهمة مرتبطة بطبيعة هذه اللعبة أو الرياضة البدنية [1].

ومن هذه الفوائد أنها تختبر معدن الإنسان وتقوي روابط الصداقة بين أفراد الفريق الواحد. وأنها تمثل تدريباً على فنون ركوب الخيل، والخيول نفسها تتمرن على تأدية طاعة مالك زمامها في

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 297.

تأدية الحركات الرشيقة بكل فخر وإتقان. فضلاً عن كل هذا فإنها تزيد من روعة وأبهة البلاط الملكي. إضافة لأنها وسيلة للكشف عن المواهب المخفية لرجال الحاشية والبلاط وكبار القادة [1].

وهذه الرياضة تتكون من ميدان واسع يصطف فيه فريقان من الرجال الذين يركبون أحصنة يتكون كل فريق من خمسة أفراد، ويمسك كل منهم عصا تسمى عصا جوجان. ويكون في الخارج عدد من الأفراد الاحتياطين لكل فريق، ويتم الاستبدال بعد مرور عشرين دقيقة من بداية اللعب، حيث يخرج اثنان من اللاعبين في كل فريق ويحل محلها اثنان من الاحتياط [2].

وتدور اللعبة حول كرة صغيرة يتم ضربها بعصا الجوجان، ويتم تداولها بين اللاعبين في الفريق الواحد في محاولة لتسجيل نقطة في مرمى الفريق الآخر، والمرمى عبارة عن عمودين مثبتين في نهاية ميدان اللعب من خلف كل فريق. ويتم ممارسة اللعبة بأكثر من طريقة. ولقد كان السلطان أكبر يمتلك براعة مهارة عالية في أداء هذه اللعبة لدرجة أدهشت كل من رآه [3]. ويحتسب التسجيل بدخول الكرة في مرمى الفريق الآخر، وعندها تضرب النقار خانه ليسمعها القاصي والداني كإعلان بتسجيل هدف ولزيادة حماس اللعب [4].

ومن أجل زيادة الحماس أيضاً فإنه كان مسموحاً بالمراهنة، كما كان يتم اللعب بالليل أيضاً وتستخدم وقتها كرة يتم إشعال النار بها، وتكون الكرة المشتعلة مصنوعة من خشب بالاس. والذي يشتعل فيه النار بشدة وتستمر لفترة طويلة دون أن تنطفئ بشعلتها، وتجعل من اللعب الليلي كأنه بالنهار [5].

وكان السلطان يستخدم عصا صنع مقبضها من الذهب والفضة، وكان مسموحاً للاعبين مع جلالته أن يأخذوا هذه المقابض ويحتفظوا بها في حالة انكسارها أثناء اللعب [6]. وقد رسم السير سيد أحمد خان رسماً يوضح جانباً من هذه الرياضة في تحقيق لآئين أكبري (انظر شكل ١٥٣).

٢. رسوم هواية تربية الحمام:

مثلت تربية الحمام أحد وسائل الترفيه التي اهتم بها السلطان أكبر، وكان يسميه "عشق بازي" أي حب اللعب، ويذكر أبو الفضل أنه على الرغم من أن هذا النوع من التسلية قد يكون مملاً لكثير من الناس العاديين، إلا أن السلطان قد جعل منه دراسة نتيجة لاهتمامه البالغ به. بل يذكر أنه يستخدم هذه التسلية كوسيلة لمعالجة الأمور غير المستقرة، وجذب الماديين من رجاله إلى الطاعة، وأنها وسيلة نافعة لصنع الصداقات ووصل الود بين الأشخاص، ويضيف أن النشوى والتسلية التي يحصلها السلطان من مشاهدة مهارات طيران الحمام والحركات والتقلبات والعروض التي يؤديها، تشبه النشوى والحماسة التي تحصل من حركة الدراويش وعروضهم، ومن ثم فهي وسيلة لتمجيد الله

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 297.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 297.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 297 - 298.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 278.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 278.
[6] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 278.

وحمده وتسبيحه بالتأمل في مخلوقاته. ويعقب أبو الفضل أنه لكل هذه الأسباب فقد أولى السلطان عناية بالغة لهذا النوع من التسلية [١].

وهذه عادة أبي الفضل دائماً في تبرير أبسط الأفعال والميول التي يقوم بها أكبر، بحيث تكون دائماً لأسباب عليا ظاهرة أم خفية وليس مجرد الدوافع الإنسانية العادية.

أما مصادر الحصول عليها فكانت تهدى إليه من توران وإيران، ولكن التجار هم كانوا المصدر الرئيسي للحصول على أنواع الحمام الجيدة وبكميات كبيرة [٢].

ولقد كان ولوع أكبر بهذه الهواية منذ صباه، إلا أنه ومع التقدم في العمر وكثرة الانشغالات كان قد تخلى عنها كلية، إلا أنه بعد مدة أعاد النظر في الأمر ثم مارسها مرة أخرى [٣]. وكان يتم تدريب الحمام على مهارات الطيران المختلفة، والتي على أساسها يتم تحديد درجتها ورتبتها، كما كان يتم تصنيفها وترتيبها في الحظائر الملكية على أساس ألوان ريشها، كما كان أكبر يهتم بتوليد الحمام من أجل تحسين النسل والسلالات المقتناة. وكان لكل حمامة اسم خاص بها [٤].

ومن الصعب جداً تحديد العدد الدقيق للحمام الملكي، لكن الأكيد أنها تتجاوز العشرين ألف، من بينها خمسمائة في مرتبة "الخاصة"، تميزت بمهاراتها العالية التي يحكى عنها قصص رائعة. وكان يتم اصطحابها في السفر مع مهودها. وكان لكل حمامة اسم خاص بها، وكانت التسمية تطلق على أساس اللون أحياناً، وربما حسب الجودة والمهارات، وعلى أساس كل ما سبق تتحدد الدرجة أو الرتبة [٥]. وقد رتب السلطان لمقتنياته من الحمام الغذاء اليومي، ويقدمه لها رعاة متخصصون في تربية الحمام، يقومون على تدريبه وترقية مهاراته، ويقومون على كل شئونه، وقد اشتهر من بين هؤلاء. "قل على البخاري" و "مستى السمرقندي" و "ملا زاده" وغيرهم [٦].

وقد رسم السير سيد أحمد خان شكلاً توضيحيًا لخممة الحمام ومربيها في تحقيقه لكتاب آئين أكبري (انظر شكل: ١٥٤).

٣. لعبة "جوبر":

من الألعاب القديمة المعروفة في الهند، وكعادة أبي الفضل يذكر أن السلطان كان يمارس هذه اللعبة ويجعل رجاله يمارسونها ليختبر مواهبهم ويزن معادنهم ولتعليمهم التسامح، وليس كما يظن السطحيون أنها مجرد لعب [٧]. (انظر لوحة: ٢٣٩).

فقد كان السلطان يجعل القادة الكبار ورجال البلاط والحاشية يمارسون اللعبة بشكل جماعي، حيث قد يبلغ عدد اللاعبين إلى (٢٠٠) لاعب، ويكون غير مسموح لأحد بالانصراف إلا بعد إنهاء

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 298.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 298.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 299.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 299.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 300 – 301.
[6] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 302.
[7] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 304.

اللعبة بالفوز أو بالخسارة، وغير مسموح بالانسحاب، وقد تستمر المدة التي تستغرقها اللعبة لمدة ثلاثة أشهر [١].

وتتكون اللعبة من (١٦) قطعة لها نفس الشكل، لكل أربعة منها لون مختلف، ويستخدم اللاعبون ثلاثة أزهر غير مربعة الشكل، لها ستة جوانب، وتحدد قيمة كل جانب على أساس النقط المحفورة عليها.

وتتحرك القطع على لوحة يمكن رسمها مباشرة قبل اللعب (انظر شكل ١٥٥، ١٥٦) أو يكون مصنوعاً من مادة ما. وتلعب عادةً بأربعة لاعبين معاً، كل واحد منهم في ناحية ومعه أربع قطع، ويكون تحرك القطع على اللوح وفقاً لرمية الزهر، وكان مسموحاً بالرهان على اللعبة [٢].

٤. لعبة جندل مندل:

هي لعبة ذهنية أيضاً مثل "جندل مندل" وهي من اختراع السلطان أكبر نفسه وتقترب في تصميمها من لعبة "جوبر" من حيث الفكرة لكنها تختلف في التصميم حيث تأخذ الشكل الدائري يحتوي على (٢٤) حقل مربع، وعدد لاعبين أكبر يبلغ (١٦) لاعباً، ويستخدم فيها أربعة أزهر، و (١٦) قطعة وتلعب أيضاً بطرق متعددة [٣]. وقد احتوت نسخ مخطوطات أكبر نامه على أشكال توضيحية لهذه اللعبة (انظر شكل ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩).

٥. لعبة الكروت "جنجفه":

وهي لعبة الكوتشينة المشهورة جداً، غير أن أكبر لم يذرها على حالها أيضاً بل أجرى بعض التعديلات عليها، واهتم بلعبها، وجعل تعديلاتها مرتبطة حتى بأشكال الرسوم على الكروت لتوازي هيئة وأشكال الأدوار التي تقوم بها في الواقع [٤].

٦. الشطرنج:

إضافة إلى الألعاب السابقة مارس السلطان الشطرنج واعتبر أن عرضه الرئيسي هو اختبار قيمة الرجال، وتأسيس الوئام والصحبة الطيبة في البلاط بين رجال الحاشية [٥]. (انظر شكل ١٦٠)

هذه كانت أهم الرياضات والألعاب التي اهتم بها السلطان أكبر وحاشيته، واتخذها وسيلة للتسلية والترفيه، وهي أيضاً انعكاس لنوع الألعاب والرياضات التي كانت منتشرة في ذلك الوقت بين طبقات الشعب.

وعلى الرغم من أهمية هذه الألعاب والرياضات عند أكبر فإنه لم يرد لها تصاوير مخصوصة وإنما مجرد إشارة خفية ثانوية جداً بهواية تربية الحمام في لوحات: (٣١، ٧١)، أو مجرد رسوم

---

[1] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 304.
[2] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 303 - 304.
[3] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 304 - 305.
[4] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 306 - 307.
[5] Allami; **The Ain**, Vol. I, P. 308.

توضيحية للعبتي جندل مندل وجوبر (انظر أشكال ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩)، (انظر لوحة: ٢٣٩). بينما الكروت والهوكي لم يرسم لها شيء.

هذه كانت أهم الرياضات البدنية والألعاب الذهنية التي مارسها السلطان أكبر، وورد بعضاً منها في تصاوير نسخ أكبر نامه أو في مخططات ورسوم توضيحية في آئين أكبري.

كذلك قد أمكن من خلال مباحث هذا الفصل الاقتراب من الصورة التقريبية لبعض مظاهر الحياة الاجتماعية من خلال تصاوير مخطوطات أكبر نامه ومقارنتها مع ما ورد في المصادر المعاصرة من معلومات عن نفس هذه المظاهر الحضارية.


خاتمة

الخاتمـــــــــــــــة

وبعد دراسة مظاهر الحضارة الإسلامية في عهد السلطان أكبر من خلال تصاوير مخطوطات أكبر نامه ومقارنتها مع المصادر التاريخية المكتوبة والمعاصرة لها، يأتي عرض أهم النتائج التي توصلت لها الدراسة:

١) قدمت الدراسة تأصيلًا نظريًا وتطبيقيًا، لفكرة الاعتماد على المصادر التصويرية بصفة عامة، وتصاوير المخطوطات الإسلامية بصفة خاصة، كمصدر لدراسة وتوثيق التاريخ ومظاهر الحضارة الإسلامية شكل عام، وفي عهد السلطان أكبر بشكل خاص.

٢) كشفت الدراسة الأصل العربي لعائلة أبو الفضل ابن المبارك مؤلف كتاب أكبر نامه، وبينت نبوغه المبكر، وذكائه وحفظه، وأثر ذلك على انتهائه المبكر من التحصيل وجلوسه للتدريس قبل أن يبلغ العشرين من عمره، وذيوع صيته كعالم، وكيف أن نشأته العلمية في كنف أبيه وأخيه كانت لها عظيم الأثر على آراءه وأفكاره الدينية التي اشتهر بها إلى يومنا هذا، وكان لها أبلغ أثر على السلطان بصفة خاصة، وأحداث عصره بصفة عامة.

٣) كما أوضحت الدراسة الظروف والمراحل التي التحق فيها أبي الفضل ببلاط السلطان أكبر، وأن الالتحاق كان بشكل تدريجي، وأن أهم أسباب التحاقه في البلاط كانت بسبب شهرة أبيه العلمية، وصحبة أخيه الشاعر للسلطان الذي اتخذه نديمًا واعتبره أفضل شعراء عصره، فضلًا عن إعجاب السلطان بهذه العائلة التي اشتهر أفرادها بالعلم والجدل والذكاء، إضافة لذيوع صيت الشاب العالم أبو الفضل ومجالسه العلمية حتى ذُكر أمام السلطان في أحد مجالس النقاشات الدينية، فرغب السلطان في لقائه وإلحاقه بالبلاط.

٤) أوضحت الدراسة كذلك أن أساس العلاقة التي نشأت بين أكبر وأبي الفضل بصفة خاصة وعائلة الأخير بصفة عامة كان قوتهم العلمية وملكة الجدل لديهم، وإعجابه بالأفكار الدينية التي كانوا يحملونها، التي تقوم على إعلان عدم الانتماء أي من المذاهب، وترك التقليد والتعصب، وادعاء البحث عن الحق المجرد، باستخدام العقل، الأمر الذي أعجب به أكبر وكان مدعاة لتقريبهم منه يومًا بعد يوم.

٥) بينت الرسالة كذلك أن سلوك علماء البلاط في النقاشات الدينية التي كان يعقدها السلطان وما ظهر منهم من تعصب وجمود وسوء خلق، وهم من هم عنده، حيث كان لهم عنده مكانة كبيرة، فضلًا كان من أكثر الأسباب التي نفّرت السلطان منهم ودفعت به دفعًا إلى الإعجاب أكثر بأبي الفضل ابن المبارك وعائلته، بسبب ما رآه منهم من سلوك مختلف أولئك العلماء.

٦) وضحت الرسالة كذلك أهم دور لعبه أبو الفضل وعائلته في البلاط؛ كان يتمثل في نجاحهم في تدبير فتوى دينية تنقل السلطة الدينية إلى السلطان ليضمها إلى سلطته الزمنية، ويصبح كما يقول أبو الفضل المرشد الروحي للناس، وقد عُرفت هذه الفتوى بـ بفتوى "مرتبة الاجتهاد" أو "المجتهد المطلق" أو "مرسوم العصمة"، وكانوا يبررون ذلك بأنها الوسيلة الوحيدة لحل فوضى الأديان والمذاهب والتعصب بينها من خلال إيجاد مرجعية جديدة تحل النزاعات ويحتكم الجميع إلى رأيها وعقلها مهما كان دينهم أو مذهبهم، وهذه المرجعية كانت السلطان أكبر.

٧) كما أوضحت الدراسة أيضًا أن فتوى العصمة أو الاجتهاد المطلق منحت السلطان الحرية من سيطرة رجال الدين التي كبلته، ومنحته حق الفتوى والتشريع، الأمر الذي مهد لظهور مذهب إلهي، الذي دعى فيه السلطان رعيته إلى ترك التعصب لما تركه القدماء من المذاهب وعدم تقليدهم، وأن يعلموا الحق

ليس في مذهب واحد، وإنما موزع لا يستخرج إلا بالعقل تحسينًا وتقبيحا. وكانت غايته التي برر بها أبو الفضل ذلك هي فوضى الأديان والمذاهب الحاصلة، وأنها لا حل لها ولا درء لخطرها إلا بذلك.

٨) أوضحت الدراسة كذلك بعض الأدوار الأخرى التي أداها أبو الفضل في البلاط، حيث شارك في حركة التأليف والترجمة بتكليف من السلطان، إضافة لمشاركته في الحياة السياسية وتولي المناصب العسكرية.

٩) أيضًا أوضحت الدراسة أيضًا بعض مآثره التي عُرف بها وأهم مؤلفاته، ثم أوضحت الظروف التي تم فيها اغتياله، ومدى حزن السلطان أكبر عليه، وكان قد قضي في خدمته ثلاثون عامًا متصلة منذ عام (٩٨٢هـ /١٥٧٥م) حتى اغتياله في عام (١٠١١هـ/١٦٠٢م).

١٠) أوضحت الدراسة أيضًا أن تأليف كتاب أكبر نامه كان بأمر السلطان أكبر، وأنه قد وفر لعملية التأليف كل التسهيلات والموارد اللازمة، وقد أصدر أمره مدفوعًا بحبه لكتب التاريخ بصفة عامة، ورغبته في أن يُكتب سرد لتأريخ عهده أسوة بجده بابر الذي دون مذكراته بنفسه حتى قبيل وفاته، والتي عرفت باسم "بابُر نامه".

١١) وأوضحت الرسالة أن أبو الفضل قد استمر في عملية تأليف الكتاب منذ سنة (٩٩٧هـ/١٥٨٩م) وحتى اغتياله في سنة (١٠١١هـ/١٦٠٢م)؛ أي أن التأليف استمر لمدة خمس عشرة عامًا في ظل رعاية السلطان وعنايته، وأن التأليف قد توقف عند نهاية السنة السادسة والأربعين من حكم السلطان أكبر، وقبل وفاة السلطان نفسه بأربعة أعوام، والتي أكملها كاتب آخر من بعده، وقد اختلف حول شخص صاحب التكملة.

١٢) كذلك أوضحت الدراسة مصادر تأليف أكبر نامه التي اعتمد عليها أبو الفضل، وأنها تنوعت ما بين روايات الشهود العيان على الأحداث أو المعاصرين لها، مثل خدم المملكة وأفراد العائلة المالكة، وكذلك الوثائق الحكومية الخاصة بإدارات الدولة المختلفة. وأيضًا السلطان أكبر نفسه، حيث ذكر أبو الفضل انه اعتمد عليه في ترجيح الروايات المتضاربة. وقد استفاد أبو الفضل من كل مصدر منها في أجزاء معينة من الكتاب أكثر من غيرها.

١٣) كما أبرزت الدراسة القيمة الكبرى التي يمثلها كل من كتاب "أكبر نامه"، والمجلد الأخير منه "آئين أكبري"، في تأريخ عهد أكبر تاريخيًا وحضاريًا، وذلك من خلال بيان الفرق بينهما وتفصيل محتوياتهما. كما أكدت الدراسة على أن كاب آئين أكبرى ليس كتابا منفصلا عن أكبر نامة إنما يمثل الجزء الأخير منه

١٤) أيضاً قامت الدراسة بعمل عرض توثيقي لكل النسخ المخطوطة الملكية الثلاث المكتشفة من كتاب "أكبر نامه"، التي تم انتاجها وتصويرها في عهد السلطان أكبر وفي مرسمه الملكي، وهي أكبر نامه الأولى، وأكبر نامه الثانية، وأكبر نامه الثالثة، وذلك ببيان تاريخ اكتشافها ومكان حفظها، ووصفها، وعدد التصاوير التي اشتملت عليها. وبينت الدراسة أن ترتيبها الذي اصطلح عليه المتخصصون كان على أساس تاريخ الاكتشاف وليس على أساس تاريخ الإنتاج.

١٥) كما أوضحت الدراسة أن نسخة أكبر نامه الثالثة لم يصل منها أي نص مكتوب، وان الباقي منها هي التصاوير التي عُثر عليها فقط.

١٦) ولقد بينت الدراسة أن المتخصصين في دراسة تاريخ مدرسة التصوير المغولي الهندي قد أجمعوا على أنه قد تم انتاج نسخ ملكية مخطوطة أخرى من كتاب أكبر نامه في عهد السلطان أكبر وفي مرسمه الملكي.

١٧) ولقد تيسر لي إثبات وجود نسخة ملكية مخطوطة رابعة من كتاب "أكبر نامه" (انظر الدراسة والوصفية والكتالوج (لوحة ٢٣٣)، وذلك من خلال تصويرة وحيدة ناجية ثبت نسبتها لعهد أكبر، وأن

خصائصها الفنية تنسبها إلى أكبر نامه الثانية، غير أن المقارنة مع أكبر نامه الثانية كشفت وجود لوحة تكاد أن تكون متطابقة معها في الحدث الذي تصوره والخصائص الفنية، وفرق بينهما بعض التفاصيل والعناصر المختلفة بينهما، فاتضح استحالة انتمائها لأكبر نامه الثانية؛ واستحال انتمائها لأكبر نامه الأولى بسبب الاختلاف الجذري في الخصائص الفنية من جهة، ومن جهة أخرى لاشتمال تصاوير أكبر نامه الأولى على تصويرة مزدوجة تصور نفس الحدث الذي تصوره التصويرة الناجية. وكذلك استحال انتمائها إلى نسخة أكبر نامه الثالثة بسبب الاختلاف الجذري في الخصائص الفنية بينهما، حيث خصائص أكبر نامه الثالثة تكاد تكون نفس خصائص أكبر نامه الأولى، إضافة لذلك أن مقاس التصويرة الناجية من أكبر نامه أكبر من مقاس كل التصاوير الباقية من مخطوط أكبر نامه الثالثة. ومن ثم لم يكن هناك من احتمال باقٍ إلا الجزم بانتماء هذه التصويرة لأكبر نامه أخرى غير المخطوطات الثلاث المشهورة، وقد سميتها بأكبر نامه الرابعة، اتباعًا لما اصطلح عليه المتخصصون الغربيون في اكتشافهم للنسخ الثلاث الأولى، وهذه النتيجة لم يسبق إليها أحد من قبل.

١٨) كما كانت هذه الدراسة أول من رجحت الدراسة وجود نسخة ملكية مخطوطة خامسة من كتاب أكبر نامه (انظر لوحة ٢٣٥)، وذلك على أساس أنها قد ثبتت نسبتها بالإجماع إلى عهد السلطان أكبر، على أساس خصائصها الفنية التي تتفق مع نفس خصائص تصاوير أكبر نامه الثانية، غير أن مقاساتها مختلفة تمامًا عن مقاسات أكبر نامه الثانية، وكذلك مختلفة عن مقاس تصاوير نسختي أكبر نامه الأولى والثالثة وخصائصهما الفنية، بقيت اكبر نامه الرابعة، والتي على الرغم من الاتفاق بينهما الخصائص الفنية إلا أن المقاس المختلف حال بين هذه التصويرة وبين نسبتها إلى أكبر نامه الرابعة، ومن ثم لم يبق إلا القول أنها تنتمي إلى نسخة أكبر نامه خامسة. وهذا ترجيح لم تقم به أي دراسة سابقة قط.

١٩) وقد أمكن للدراسة الوقوف على أغلب التصاوير المعروفة التي وصلتنا من نسخ مخطوطات أكبر نامه الملكية، المنتجة في عهد أكبر وفي مرسمه الملكي، وأن عددها (٣٠٥) تصويرة، وتشمل الباقية منها في أقسام نسخ المخطوطات الناجية، والتي تبلغ (٢١٦) تصويرة، أو تلك التي نُزعت منها وحُفظت مُفردة في المتاحف والمجموعات الخاصة على مستوى العالم، والتي تبلغ (٨٩) تصويرة. وقد تيسر لي جمع (٢٨٣) تصويرة فقط.

٢٠) ولقد شمل نطاق الدراسة (٢٣٤) تصويرة من أصل (٢٨٣)، وقد تم استبعاد التصاوير الأخرى بسبب تصويرها أحداثًا قبل عهد أكبر أي أنها خارج النطاق الزمني للدراسة، وبعضها خارج النطاق الجغرافي أي خارج شبه القارة الهندية.

٢١) وقد تميزت هذه الدراسة بالنشر الجديد لأول مرة لـ (٣٥) تصويرة من تصاوير أكبر نامه الثانية، لم يسبق نشرها من قبل في أي دراسة أجنبية او عربية؛ إضافة لدراسة عدد (١٧) تصويرة لم تأخذ حقها من البحث والدراسة، حيث إن أحد عشر تصويرة منها لم تُنشر إلا في كتالوجات مزادات فنية فقط، ولم أعثر عليها ولم يُشر في هذه الكتالوجات إلى أي مرجع سبق وأن نشر هذه التصاوير المنزوعة، وأيضًا الست التصاوير الباقية من السبع عشرة حصلت عليها من متاحف عالمية وتُجار عاديات، ولم تُشر بطاقة الحفظ لأي دراسة نشرت أيًا من هذه التصويرة، إضافة لعدم مقابلتي لها في كل الدراسات المتخصصة التي وقفت عليها.

٢٢) ولقد أكدت الدراسة أن كتاب "آئين أكبري" وهو المجلد الأخير من كتاب قد اشتمل على تصاوير ورسوم تخطيطية توضيحية، وأنها قد أعدت أثناء تأليف الكتاب، وأنها في الغالب قد رُسمت من قبل أبي الفضل نفسه. وذلك من خلال تصريحات واضحة لأبي الفضل في أكثر من موضع من كتابه بأنه سيوضحه كلامه بتصوير بعض النماذج أو أنه يحيل إلى الرسم التخطيطي لها.

٢٣) كما وثقت الدراسة عدم وصول أي نسخ منتجة من عهد السلطان أكبر من مخطوطات المجلد الأخير من أكبر نامه أي كتاب "آئين أكبري"، وأن أقرب النسخ الباقية مؤرخة بعد عهده بخمسة عشر عامًا.

٢٤) ولقد أوضحت الدراسة أنه يمكن الاعتماد على تصاوير النسخ غير الملكية أو غير المنتجة في عصر أكبر ومرسمه من كتاب آئين اكبر في دراسة، على أساس أن المواضع التي صرح أبو الفضل أنه سيقوم بتصويرها، أو أحال فيها إلى رسم تخطيطي توضيحي، يبدوا أنه هو الذي رسمها بنفسه كما يظهر من تصريحه في هذه المواضع، ومن ثم فإن النُساخ الذين نسخوا النسخة الاصلية يُرجح أنهم تعاملوا مع هذه المواضع كتعاملهم مع النص فنقلوها اجتهاديًا مع النص أثناء عملية النسخ، ويزيد من رجاحة هذا الاحتمال أن هذه التصاوير كانت عبارة عن نماذج توضيحية لبعض أسلحة الجيش المغولي، او رسم توضيحي لتخطيط المخيمات والمعسكرات الملكية وأقسامها وطريقة ترتيب الخيام فيها، او رسم تخطيطي لآلة تنظيف البنادق، وهي موضوعات لا يتطلب إيصال الفكرة منها إلى مهارة كبيرة في رسم التصويرة أو التخطيط المطلوب، لكن ليس في كل الأحيان. وبناءً على ذلك جمعت الدراسة أربع نسخ مخطوطة من "آئين أكبري" تشتمل على تصاوير ورسوم توضيحية تتصل بالجوانب الحضارية التي تمت دراستها.

٢٥) ولقد أدرجت الدراسة (١٥) تصويرة و(٣) رسوم وأشكال توضيحية تخطيطية من نسخ آئين أكبري التي أمكن التوصل إليها في كتالوج الدراسة.

٢٦) وقد تميزت هذه الدراسة أيضًا بالنشر الجديد لأول مرة لـ (١٣) تصويرة من نسخ آئين أكبري من أصل (١٥) في الكتالوج، وكذلك النشر الجديد لأول مرة لرسمين توضيحيين من أصل ثلاث رسوم تخطيطه من نسخ آئين أكبري المخطوطة التي أمكن الوقوف عليها.

٢٧) كما أوضحت الدراسة أن كل رسوم الأشكال لتي نشرها عالم اللغات الألماني/ هنري بلُخمن محقق كتاب آئين أكبري، قد أخذها عن أول تحقيق تم للكتاب على يد السير: سيد أحمد خان بعد استئذانه.

٢٨) كما بينت الدراسة أن الأشكال والرسوم التوضيحية الخاصة بأسلحة الجيش المغولي الهندي التي نشرها السير سيد أحمد خان قد أخذها عن تصاوير اشتملت عليها نسخة مخطوطة حديثة نسخة متأخرة من آئين أكبري (ق ١٣هـ/١٩م) وهي النسخة الرابعة المثبتة في الدراسة. كما بينت الدراسة أن تصاوير الأسلحة والدروع التي اشتملت عليها هذه النسخة الحديثة هي للسبعة والسبعين نوعًا من الأسلحة والدروع التي ذكرها أبو الفضل، وهي زيادة تفردت بها هذه النسخة، وهي من صنع الناسخ وليست كلها كانت مرسومة في النسخة الأصلية، حيث إن الأصل كان يحتوي على تصاوير لـ (٣٥) نموذج لأسلحة ودروع من الـ(٧٧) التي ذكرها أبو الفضل، وهذا يتفق مع تصريح أبو الفضل الذي ذكر فيه أنه سيقدم صورًا لبعضها ولم يقل كلها، ومن ثم فهذه النماذج من عمل الناسخ بناءً على نماذج باقية من أسلحة الجيش المغولي الهندي.

٢٩) ولقد قامت الدراسة بإعادة ترتيب تصاوير أكبر نامه في الدراسة الوصفية والكتالوج على أساس ترتيبها الأصلي داخل المخطوط، حيث إن المتحف كان قد نزعها من المخطوط وعرضها مستقلة، ورتبها ترتيبًا مختلفًا عن ترتيبها الأصلي ومنحها أرقام حفظ على أساس هذا الترتيب. هذا على عكس أكبر نامه الثانية التي حرصت المكتبة المحفوظة فيها على ترتيب تصاويرها وفق ترتيبها الأصلي في المخطوط قبل نزعها منه، وإثبات ذلك في كل الكتالوجات المنشورة.

٣٠) كما بينت الدراسة وجود تصاوير قد نزعت من نسختي أكبر نامه الأولى والثانية، وأنها موزعة على المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة، وقد بذلت ما أقدر عليه من أجل جمعها والوصول إليها.

ولقد قامت الدراسة بمحاولة دمج هذه اللوحات المنزوعة من أكبر نامه الأولى والثانية وفق ترتيبها الأصلي بين التصاوير داخل المخطوط، مستعينًا بالقوائم التي أعدها بعض المتخصصين الغربيين في التصوير المغولي الهندي.

٣١) كانت هذه الدراسة أول دراسة عربية تتبنى منهجًا جديدًا في الدراسة الوصفية للتصاوير، وهي أول دراسة عربية تقوم بذلك، وهو على النحو التالي: تكون البداية بالتأكد من صحة نسبة التصويرة لأيٍّ من نسخ أكبر نامه الملكية، ثم السعي في التحديد الصحيح الذي تصوره اللوحة بدقة، وذلك من خلال تحديد موضع التصويرة من المخطوط، ثم تحدد النص الدقيق الذي تصوره، وبعد الاطمئنان لما سبق، تتم عملية الوصف بقراءة التصويرة واستقراء وتفكيك عناصرها من خلال وصفها في ضوء النص من أجل تحديد العلاقة بين التصويرة والنص الذي تصوره، وذلك من خلال معرفة واكتشاف العناصر التي ذكرت في النص وصوّرتها اللوحة، وتلك التي لم توجد في النص لكنه اقتضاها عقلًا ومنطقًا مما دفع الفنان لتصويرها لاحتياج التصويرة له وعدم اكتمالها من دونه، بعدها يتم تحديد الموضوعات الحضارية الظاهرة في التصويرة، ثم استخلاص المعلومات التي تقدمها عن كل جانب على هذا الأساس.

وهذه الطريقة تحاكي استخراج المعلومة من المصدر المكتوب. وكان الدكتور حسن الباشا أول من أسس لهذه المنهجية بشكل تطبيقي دون أن يشرح ما قام به، وذلك في بحث له قد أشرت له في موضعه في توطئة الفصل الثاني من الباب الأول. وتوصي هذه الدراسة بضرورة تطبيق هذا المنهج في كل دراسات التصوير المغولي الهندي بصفة خاصة، والتصوير الإسلامي بصفة عامة.

٣٢) ولقد تمكنت الدراسة من خلال تطبيق المنهج الجديد من إكمال جهود الدراسات السابقة، من خلال تصحيح بعض موضوعات لتصاوير من أكبر نامه مشتركة بين دراساتهم وهذه الدراسة، حيث إن بعض الدراسات قد جانبها الصواب في تحديد الحدث الصحيح الذي تصوره هذه التصاوير، أو أنهم حددوا الموضوع العام من خلال الطابع العام للتصويرة لكنهم جانبهم الصواب في التحديد الدقيق له، وقد ترتب على ذلك خلل في وصف التصويرة وتأويل عناصرها، وهذا يقود إلى الخلل في استنباط المعلومة وعند استخراجها وأيضًا عند تدوينها، ومن ثم تم الاعتماد عليها في الدراسة التحليلية فغالبًا ستؤدي إلى نتائج مُضللة.

ولقد أثبتُّ في الملاحق جدولًا دونت فيه الدراسات السابقة التي وقفت عليها، وذكرت فيه أرقام اللوحات المشتركة بيننا سواء رقم اللوحة في الدراسة المشتركة أم رقمها في دراستي، ثم ذكرت التصاوير المشتركة التي صححت عناوينها وموضوعاتها أو التي استدركت عليها، وقد دونت الأخيرة برقمها في كتالوج دراستي.

٣٣) كما أوضحت الدراسة من خلال هذه المنهج وفصّلت في أنواع العلاقة الثلاثية التي تكون بين التصويرة ونص الحدث الذي تصوره، والتي كانت الدكتورة ليفين ذكرتها دون ان تصطلح على تسميات لها ولم تفصل فيها، وهي: علاقة توضيحية، أو تلخيصية، أو تفصيلية. بناءً على أساسين يتفرع ثانيهما عن الأول؛ أولهما: حجم النص الذي يصوره الفنان بشكل رئيسي، والذي يتنوع من فصل كامل إلي مجموعة جمل صغيرة، وثانيهما: النسبة بين العناصر الأساسية والعناصر المقتضاة في الصورة مقارنة بالنص، حيث إن كل تصويرة يظهر فيها نوعان من العناصر المصورة:

النوع الأول: عناصر أساسية صرح بها النص المصور واشتمل عليها.

والنوع الثاني: عناصر غير أساسية لم ترد في نص الحدث المصور لكنه اقتضاها منطقيًا لارتباطها الوثيق بالحدث المصور، وهذا أمر يقرره الفنان منفذ الصورة وفقًا لخلفيته الفكرية والثقافية عن عصره الذي يعيشه وحدث خلاله الحدث المصور. ووفقاً للنسبة بين هذين النوعين من العناصر إضافة لحجم النص تتحد العلاقة العامة بين الصورة والنص الذي تصوره.

٣٤) ولقد تمكنت الدراسة من الجزم بأن تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه تُعد مصدرًا لدراسة مظاهر الحضارة الإسلامية – الثقافية والمدنية – في عهد السلطان أكبر، سواء من ناحية توثيق ما هو موجود في المصادر من معلومات عن هذه الجوانب، أم من ناحية إضافة جديدة غير موجود في مصادر المكتبة المعاصرة خاصة، وذلك من خلال إثبات أن إخراجها لم يكن عشوائياً مرتجلاً؛ بل كان له خطة دقيقة ورؤية واضحة، سواء من ناحية اختيار الأحداث المصورة أم طريقة وأسلوب تصويرها.

٣٥) كما كشفت الدراسة عن الطبيعة المصدرية لتصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه بصفة خاصة، وغيرها من تصاوير المخطوطات بصفة عامة، وذلك من خلال الكشف عن نوع المعلومات التي تقدمها التصاوير بالنسبة للمجالات الحضارية المراد دراستها، سواء المجالات الثقافية الفكرية، أم المجالات المادية الأثرية، وقد خلصت الدراسة إلى أن المظهر المادي من الحضارة عمومًا والعمارة منه بوجه خاص؛ تمثل التصاوير بالنسبة له مصدرًا توثيقيا ثانويا في دراستها، حيث إن آثار العمائر الباقية هي المصدر الرئيسي الوحيد لدراسة هذا المجال، وكل ما سواه هو مصدر ثانوي إلا في حالات خاصة مثل الوقفيات أو نادرة مثل المصادر المكتوبة والتصوير. وعلى العكس من ذلك تؤدي التصاوير دورا مصدريا هاما في دراسة بعض المظاهر الثقافية من الحضارة، المُمثَّلَة في نظم الحكم والإدارة، والنظم الدينية والعلمية والاجتماعية، وأحيانا الاقتصادية.

والعلة في كون تصاوير أكبر نامه مصدرًا رئيسيًا لدراسة هذه الجوانب، هي العلاقة الوثيقة بين التصاوير وبين المصادر المكتوبة التي هي المصدر الرئيسي الأول في دراسة المظاهر الثقافية، وتتمثل هذه العلاقة أولاً: في أن النص الذي تصوره التصاوير هو جزء من متن المصدر المكتوب. و ثانياً: إن كلًّا من التصاوير والمصادر المكتوبة قد أُلِفَ كل منهما بنفس الطريقة بوجه عام، حيث اعتمد مؤلف كل منهما على خلفيته الفكرية والثقافية التي استمدها من عصره الذي يعيشه، والتي شَكّلت صلب العمليات الذهنية التي بذلها لإخراج عمله، إلا أن كلا منهما أخرج نتاجه بطريقة مختلفة، أحدهما بالكتابة والآخر بالتصوير، وثالثاً وأخيراً: أن كلاً من المصدرين المذكورين يخضع للمقارنة مع المصادر الأخرى المعاصرة له مكتوبة أم لا، من أجل نقد مادته والمعلومات المستنبطة منه.

٣٦) ولقد تمكنت الدراسة من تحديد عدد من المظاهر الحضارية التي تندرج تحت مجالين رئيسيين من المجالات الفكرية الثقافية، الأول: مظاهر لنظم الحكم والإدارة، والثاني: مظاهر للحياة الاجتماعية.

٣٧) ولقد كانت هذه الدراسة أول دراسة تتبنى منهجًا جديدًا يُطبق لأول مرة في دراسة التصوير المغولي الهندي، خاصة في تناول النظم الثقافية من الحضارة، وهو الاعتماد على المصادر المعاصرة لفترة الدراسة في دراسة الجوانب الحضارية التي تم تحديدها في التصاوير، حيث يتم بعد تحديد المظهر الحضاري في التصاوير واستخراج المعلومات التي تقدمها عنه، والتي يتم مقارنتها مع المعلومات التي وردت عن نفس المظهر الحضاري في المصادر التاريخية المكتوبة المعاصرة. ولاحظت الدراسة أن كل الدراسات السابقة لم تعتمد على المصادر التاريخية المعاصرة في دراسة الموضوعات التي اختاروا دراستها من خلال التصوير المغولي الهندي، باستثناء الدراسات التي تناولت المظاهر المادية الأثرية من خلال التصاوير مع مقارنتها بالباقي منها سواء كانت عمائر أم تحف وفنون تطبيقية، حيث إن

عمدتهم ومصدرهم الذي لابد من المقارنة معه هي الآثار الباقية والدراسات الحديثة التي أجريت عليها والكتالوجات التي نشرتها.

٣٨) ولقد طبقت الدراسة منهجًا تحليليًا يتناسب مع طبيعة الدراسة الحالية، ويقوم في أساسه على المقارنة والمقابلة الإجمالية بين التصاوير والمصادر المعاصرة من حيث طبيعة ونوعية المعلومات التي يقدمها كل من هذين النوعين من المصادر، والطريقة أو الشكل الذي ظهر به الجانب الحضاري في كل منهما على حدة. والتي أمكن من خلالها تحديد أنواع العلاقة بين المصادر المكتوبة والتصاوير، والتي لا تخرج عن كونها واحدة مما يلي:

١. توثيقية تكاملية: وذلك عندما تقدم التصاوير نفس المعلومات التي تقدمها المصادر المكتوبة؛ وحتى في هذه الحالة، تبقى الصورة في حد ذاتها إضافة، فضلا عن كونها توثيقا للمعلومة في المصدر المكتوب.
٢. جديدة تكميلية: وذلك عندما تقدم التصاوير معلومات جديدة لم ترد ففي المصادر المكتوبة وتكمل بها جوانب ناقصة في دراسة المظهر الحضاري.
٣. أصيلة جديدة: وذلك عندما تقدم التصاوير معلومات عن مظهر حضاري ما لم يرد ذكره في المصادر المكتوبة.

وأوضحت الدراسة كذلك أن العلاقات الثلاث علاقات نسبية؛ أي أنه في حالة غلبة نوع معلومات من أحد هذه العلاقات على نماذج الدراسة في مظهر حضاري ما؛ فإنه لا يعني عدم وجود معلومات داخلة في النوعين الآخرين من العلاقات في نماذج الدراسة. وهذه الدراسة أول دراسة تطبق هذه المنهجية.

٣٩) ولقد كشفت الدراسة التحليلية أن التصاوير قدمت معلومات غلب عليها الطبيعة التوثيقية للمظاهر الحضارية التي دخلي في نطاق البحث والدراسة، سواء الخاصة بمظاهر نظم الحكم والإدارة، مثل شارات الملك وعلامات السيادة.

٤٠) فقد كشفت الدراسة أن التصاوير قد دمت معلومات "توثيقية" لما ورد في المصادر عن شارات الملك وعلامات السيادة، حيث قدمت التصاوير نماذج لأنواع الرايات التي وردت في المصادر المكتوبة وفي السياقات الوظيفية التي حددتها نفس المصادر، مؤكدة بذلك على صدقية ما ورد في المكتوب.

٤١) وأيضًا أوضحت الدراسة أن التصاوير قد قدمت معلومات "جديدة تكميلية" عن مجالس السلطان ونوابه، حيث قدمت توثيقًا لما ورد في المصادر المكتوبة من وصف دقيق لهيئة المجالس الملكية من حيث مكان جلوس السلطان طريقة وترتيب وهيئة وقوف الحضور في حضرته، سواء أبناءه ام حملة شارات الملك، أم الحرس، وقد زادت على ذلك بتقديمها وصفًا لهيئة مجالس نواب السلطان وغيرهم من كبار الشخصيات رجالًا ونساءً، وهو امر لم تأت به المصادر لا من قريب ولا من بعيد.

٤٢) وكذلك كشفت الدراسة كذلك عن أن التصاوير تقدم معلومات "توثيقية" عن أنواع الاستقبالات المختلفة، حيث عكست بعض المراسم المتبعة في بعض أنواع الاستقبالات، من حيث الهيئة التقريبية أم الهدايا المقدمة، وذلك سواء كان استقبال السلطان واستضافته، ام استقبال السفارات الخارجية، أم استقبال قادة الدولة في البلاط.

٤٣) كما كشفت الدراسة عن أن التصاوير تقدم معلومات "توثيقية" عن مراسم تقديم الولاء والطاعة، حيث توثق عدد من مشاهد تقديم الولاء مفصلة في الهيئة التي قُدم بها وأنواع الهدايا التي يتم تقديمها.

٤٤) أيضًا كشفت الدراسة عن أن التصاوير تقدم معلومات "توثيقية" عن المفاوضات والاستسلامات، حيث قدمة جانب من الهيئة التقريبية بشكل عام، وبعض المراسم المصاحبة لكليهما حسب الحالات التي تم توثيقها بالتصاوير.

٤٥) وكشفت الدراسة كذلك عن أن التصاوير تقدم معلومات "جديدة تكميلية" عن أنواع العقوبات المختلفة، فقد وثقت الهيئة العامة لتنفيذها، من حيث مكان التنفيذ، وطريقة التنفيذ، وشكل المجرم الذي نُفذت بحقه عند التنفيذ، وهيئة الحضور الذين يشهدون التنفيذ.

٤٦) وبالنسبة للجيش والأسطول فقد بينت الدراسة أن التصاوير قد قدمت معلومات "توثيقية"، حيث قدمت التصاوير بعض المعلومات عن أنواع الفرق العسكرية وأسلحة الجيش المغولي، وبعض المعلومات عن وسائل الحصار وطُرقه، واقتحام القلاع والحصون، والحيوانات المستخدمة في الجيش وتدريبها، وبعض المعلومات عن هيئة الجيش خلال حركته إلى ميادين المعركة، وجانب من هيئة المعارك النهرية، ونماذج تقريبية للسفن والمراكب المستخدمة، إضافة لتوثيق أنواع بعض الغنائم والهيئة التقريبية للأسرى وطريقة معاملتهم.

٤٧) أما مظاهر الحياة الاجتماعية فقد كشفت الدراسة أن التصاوير قد اشتملت على ثلاث مظاهر رئيسية منها، الأول: المرأة، والثاني: الاحتفالات، والثالث: التسلية والترفيه.

٤٨) وبالنسبة للمرأة فقد كشفت الدراسة ان المعلومات التي قدمتها التصاوير من نوع "الجديدة التكميلية"، حيث تقدم معلومات يمكن من خلالها تلمس بعض الجوانب عن حياة المرأة في عهد السلطان أكبر، مكانتها في المجتمع، وزواجها، وممارستها للشعائر الدينية، ومشاركتها في الاحتفالات، وتنقلها ومواكبها، ومشاركتها في الحياة السياسية، ومدى حريتها في اتخاذ قرارها.

٤٩) أما المناسبات والاحتفالات فقد كشفت الدراسة عن أن التصاوير قد قدمت فيها معلومات من نوع "جديدة تكميلية"، حيث تقدم توثيقاً للمعلومات المذكورة في المصادر المعاصرة إضافة لأخرى تفصيلية عن المراسم المتبعة مما لم يرد في المصادر المكتوبة.

٥٠) وأيضًا كشفت الدراسة عن تنوع وسائل التسلية والترفيه التي مارسها السلطان أكبر، وأنه كان حريصًا عليها شغوفًا بها، يمنحها الكثير من وقته واهتمامه وفكره، وكشفت أيضًا حرص أبو الفضل دائماً على تأويل وتفسير ولع السلطان بهذه الأمور على أنه ليس على سبيل المتعة المحضة والتسلية الفارغة كما يظن السطحيين والدنيويين على حد قوله، وإنما دائماً ما تكون هناك أهداف عليا سامية و وحكمة غائبة لا يبصرها إلا طُلاب الحكمة وأصحاب النظر العميق، وهذه الأهداف كلها تدخل تحت طائلة أنها وسائل لنيل المعرفة والعبادة الإلهية، وذلك مهما اختلفت تلك الأسباب.

٥١) وكشفت الدراسة عن أهم أنواع التسلية والترفيه التي مارسها السلطان أكبر، وهي: الصيد، ومصارعة الفيلة وترويضها، وبعض الألعاب الرياضية مثل لعبة جَوْجَان، وأيضًا تربية الحمام، إضافة لبعض الألعاب الذهنية مثل لعبة جوبر، ولعبة جندل مندل، ولعبة الشطرنج.

٥٢) ولقد بينت الدراسة أن التصاوير تقدم معلومات "توثيقية" عن الصيد وأنواعه، حيث تقدم توثيقاً لبعض ما ورد في المصادر من معلومات، من حيث هيئة موظفي فرقة الصيد، وبعض طرق الصيد، وإضافة لبعض الأدوات التي استخدمتها فرقى الصيد، فضلاً عن هيئة تنفيذ بعض طرق وأنواع الصيد.

٥٣) كما أوضحت الدراسة أن التصاوير تقدم معلومات "جديدة تكميلية" عن مصارعة الفيلة وترويضها كأحد وسائل التسلية والترفيه التي أحبها أكبر، حيث إن المصادر لا تقدم أكثر من مجرد روايات تحكى أمثلة لممارسة أكبر لمصارعة الفيلة وترويضها، وحب أكبر لذلك، دون أن تقدم أي معلومات عن أماكن إقامتها أو هيئة الفيلة من حيث حليها ولباسها، أما التصاوير والتي هي في الأصل

تصوير للروايات المذكورة فهي تقدم بعض المعلومات الإضافية عن النقاط المذكورة عاليه لم ترد في المصادر.

٥٤) أما الرياضات وألعاب التسلية، فقد كشفت الدراسة أن تصاوير أكبر نامه لم يظهر فيها من ألعاب التسلية الترفيهية والذهنية إلا هواية "تربية الحمام" في تصاوير أكبر نامه، وأيضاً بينت أنها لم ترد كموضوع رئيسي للتصاوير، وإنما كانت في خلفية الحدث بشكل هامشي جداً، سواء من ناحية نص الحدث المصور الذي لم يرد فيه، أم من ناحية عدم تناسبها مع الموضوع المصور إلا من ناحية الرابط المكاني فقط (انظر لوحتا: ٣١، ٧١).

٥٥) أما الألعاب الأخرى فقد بينت الدراسة أن تصاوير أكبر نامه لم يرد من بينها ما يشتمل على أي معلومات عن الألعاب الذهنية مثل جندل مندل وجوبر والشطرنج، بينما اشتملت تصاوير "آئين أكبري" على رسوم تخطيطية توضح شكل هذه الألعاب باستثناء الشطرنج، وقد قام السير السيد احمد خان بإعادة رسم هذه المخططات في تحقيقه للكتاب، وقد أخذها عنه هنري بلخن في إعادته لتحقيق الكتاب وترجمته إلى الإنجليزية، وقد أثبتها في أشكال هذه الدراسة.

٥٦) ولقد أثبتت الدراسة أهمية الاعتماد على المصادر التصويرية جنبًا إلى جنب مع المصادر المكتوبة المعاصرة لفترة الدراسة التي تنتمي إليها التصاوير، وذلك لما تقدمه من درجة توثيقية عالية لما ورد في المصادر من معلومات، فضلًا عن المعلومات الجديدة التي تقدمها. ولابد من الإشارة هنا إلى أن مصطلح معلومات "توثيقية" لا يعني أبدًا أن التصاوير تقدم فقط نفس المعلومات الواردة في المصدر المكتوب، بل إنها تزيد على المصدر المكتوب بتقديم نفس المعلومة لكن في هيئة مصورة، ودليلي أنها تكبح خيال القارئ عن الانطلاق بمجرد النظر إلى المعلومة في صيغتها كشكل أو تصويرة، حيث تفرض على خياله التحديد وتؤطره في الصورة التي شاهدها حيث تدفعه تلقائيًا ولا إراديًا لمحاولة العثور على نماذج قريبة شاهدها أو رآها.

٥٧) وقد خلصت هذه الدراسة إلى توصية أحسبها في غاية الأهمية في كل دراسات التصوير المغولي المقبلة، وهي ضرورة التعامل مع التصاوير بنفس المنطلق الذي يُتعامل به مع المصادر المكتوبة، وذلك بتطبيق منهج البحث التاريخي عليها، سواء في مرحلة نقدها كمصدر، وذلك من ناحية التأكد من نسبتها والموضوع الذي تصوره فعلًا، وأيضًا من ناحية أسلوب وطريقة استخراج المعلومة منها وتدوينها – أو طريقة تفييشها إذا صح التعبير-، وكذلك من ناحية نقده هذه المعلومة المستنبطة في ذاتها أولًا للتأكد من سلامته وصدقيتها، ثم مقارنتها مع المعلومات المتاحة في المصادر الأخرى من أجل الوصول إلى نتائج دقيقة وسليمة.

وبعدُ فهذه رسالة علمية حاولت إخراجها على نحو ما عُلّمت وفُهّمت، فأسأل الله عز وجل أن أكون قد وُفقت في ذلك، وأن أكون قد بينت أبرز جوانب الحضارة الإسلامية في بلاد الهند في عهد السلطان أكبر من خلال تصاوير مخطوطات أكبر نامه، وأن تكون المقارنة مع المصادر التاريخية المعاصرة على الوجه المطلوب والمرجو الذي يضيف جديدًا إلى العلم. وأسأل الله العلي القدير أن يبصرني بنقصه وعيبه وأن يوفقني لجبره وإصلاحه، وأن يتقبل مني هذا العمل ويكتب له القبول في الأرض وفي السماء، وأن ينفعني به في الدنيا والآخرة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.


ملاحق

ملحق (١)

اللوحات المشتركة مع الدراسات السابقة، والاستدراك عليها

م	الدراسات السابقة مرتبة وفق تاريخ المنح والنشر	اللوحات المشتركة في الدراسات السابقة		
		أرقام اللوحات المشتركة في الدراسة السابقة	أرقام اللوحات في رسالتي	رقم اللوحة المصحح موضوعها أو نسبتها في الكتالوج (وذلك في حاشية الدراسة الوصفية لكل لوحة)
١	البحيري، منى سيد على حسن: **التصوير الإسلامي في الهند تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، دكتوراه منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م.	٢١، ٢٢، ٤٢، ١٣، ١٤، ٤٥، ٤٦، ١٢.	٥٩، ٦٠، ٧٤، ٨٤، ٨٥، ١٠٣، ١٦٠، ٢٠٩.	٢٠٩
٢	محمود، وليد علي محمد: **فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية من القرن السابع الهجري وحتى القرن الثاني عشر الهجري دراسة أثرية حضارية مقارنة**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.	٢٤، ١٦، ١٩، ٣٠٤، ٣٠٠، ٣٠٢.	٤٧، ٦٠، ٩٥، ٩٦، ١٥٦، ١٧٤، ١٧٧.	ـــــــ

م	الدراسات السابقة مرتبة وفق تاريخ المنح والنشر	اللوحات المشتركة في الدراسات السابقة		
		أرقام اللوحات المشتركة في الدراسة السابقة	**أرقام اللوحات في رسالتي**	**رقم اللوحة المصحح موضوعها أو نسبتها في الكتالوج (وذلك في حاشية الدراسة الوصفية لكل لوحة)**
٣	الشوكي، أحمد السيد محمد: **تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية**، ماجستير، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.	٥، ١٣، ١٥.	٨٤، ١٣٢، ١٨٧.	———
٤	القطري، أمل عبد السلام السيد: **البحر في التصوير المغولي الهندي دراسة فنية أثرية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.	٦٤،٣٨،٣٧،٦٢،٦٠،٧٨، ٣٤، ٤٠، ٨٢، ٣٦، ٤٣، ٤٢، ٤١، ٣٤، ٧٤.	٤، ٢٨،٤٧، ٤٨، ٥٢، ٦٢، ٦٣، ٦٧، ١١٦، ١٥٦، ١٦٢، ١٧٧، ١٨٩، ١٩٤، ١٩٥، ٢٠٠، ٢٣١.	٤، ٢٣، ٢٨، ٦٧، ١١٦، ٢٠٠.
٥	الشيخة، ماجدة علي عبد الخالق: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.	٢٠، ٨٧، ٤٢، ٣٨، ٩٠، ٩١، ٨٩، ١٧، ٤٩، ١٥، ٥٩، ٦٠، ٧٠، ٧١، ٦٢، ٦١، ٦٩، ٤٤، ٤٣، ٧٤، ٧٦، ٢، ٦٣، ٣٩، ٤٠، ٦٤، ٨٦، ٤٦، ٨٣، ٨٢، ٤٦، ٤٧، ١٩، ٧٣، ٧٢، ٨٠، ٧٥، ٦.	٤، ٩، ٣٣، ٤١، ٤٩، ٥٠، ٥٢، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٧، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٩، ٨٠، ٨٣، ٩٩، ١٠٠، ١٠٣، ١٠٩، ١١٦، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٠، ١٣٣، ١٥٦، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٩، ١٩٤، ١٩٥، ٢٠٠، ٢٠١، ٢١١.	٤، ٣٣، ٤١، ١٠٣، ١١٦، ١٢٧، ١٣٣، ١٥٦.

م	الدراسات السابقة مرتبة وفق تاريخ المنح والنشر	اللوحات المشتركة في الدراسات السابقة		
		أرقام اللوحات المشتركة في الدراسة السابقة	أرقام اللوحات في رسالتي	رقم اللوحة المصحح موضوعها أو نسبتها في الكتالوج (وذلك في حاشية الدراسة الوصفية لكل لوحة)
٦	حسين، صالح فتحي صالح: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية، دراسة أثرية فنية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٤٣٣هـ/٢٠١٣م.	٥٩، ٦١، ٦٠، ٥٨، ٧٥، ٤٧، ٤٥، ٤٩، ٤٠، ٥٠، ٤٢، ٨٠، ٨٢، ٨٩، ١٠٩.	٢، ١٩، ٤٨، ٥٩، ٦٧، ٨٤، ٨٥، ٩٥، ٩٦، ١٠٨، ١٢٠، ١٣٤، ١٧٤، ١٩٦، ٢١٣.	١٩، ١٠٨.
٧	عبد السلام، محمد أحمد محمد: **السجاد المغولي الهندي من خلال التحف الباقية وتصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية**، ماجستير، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م.	١٧١، ١٧٥، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٦، ١٦٤، ١٧٣، ١٧١، ١٨١، ١٧٨.	٩، ١١، ٣٠، ٣٤، ٥٢، ٥٩، ١٠٨، ١١٩، ١٧٥، ٢١٣.	١١٩، ١٧٥، ٢١٣.
٨	يوسف، إسراء صلاح الدين محمود: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية (٩٣٢-١٢٧٤هـ/١٥٢٦-١٨٥٨م) دراسة أثرية فنية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي، ١٤٣٥هـ/٢٠١٣م.	١٤، ١٥، ١٦، ٢٣، ١٩، ١٨، ١٢، ١٣، ٣٢، ٢٤، ٣٠، ٣٦، ١٠٩.	٨، ١٩، ٢٠، ٢٥، ٥٩، ٦٠، ٧٧، ٧٨، ٩١، ١١١، ١٢٠، ١٢٢، ١٣٤.	١٩، ٢٠.

م	الدراسات السابقة مرتبة وفق تاريخ المنح والنشر	اللوحات المشتركة في الدراسات السابقة		
		أرقام اللوحات المشتركة في الدراسة السابقة	**أرقام اللوحات في رسالتي**	**رقم اللوحة المصحح موضوعها أو نسبتها في الكتالوج (وذلك في حاشية الدراسة الوصفية لكل لوحة)**
٩	القطري، أمل عبد السلام السيد: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية مقارنة بالعمائر الباقية في الهند (٩٣٢-١٢٦٧هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)**، دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.	٢٦٠، ٢١٦، ٦٢، ٢١٧، ٢١١، ٢٤٣، ٦٣، ٢٤٥، ٥١، ١٥٨، ٢١٩، ٣٨، ١٢، ٢٢٦، ١٣، ٢٢٥، ١٤، ٢٢٤، ٢٢٣، ٢٤٢، ٢٠٩، ٢١٥، ١٥، ٨٨، ٢٢٢، ٢١٠، ٢٦٥، ١٩، ٢٢٨، ٢٤٨، ٢٣٤، ٢١٤، ٢١٢، ٢٤٦، ٢٥، ٤٢، ١٦، ٢٠، ٤٨، ٤٩، ٢٤٩، ٦٥، ٢٢٠، ٥٧، ٥٠، ٤٧، ٤٦، ٢١، ٢٢١، ٦٠، ٨٩، ١٠٤، ٢٦١، ١٠٦، ٢٦٦، ٢٥٧، ١٧٥، ١٧٨، ٨٢.	٤، ٩، ١١، ١٢، ١٤، ١٦، ١٧، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٢٧، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٤٤، ٤٥، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٣، ٥٤، ٥٦، ٥٨، ٦٢، ٧١، ٧٣، ٧٩، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٥، ٩٦، ١٠٠، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٣، ١١٥، ١١٩، ١٤٠، ١٤٥، ١٥٦، ١٨٧، ١٩٤، ٢٠٠، ٢١٠، ٢١٣، ٢٣١.	٤، ٩، ٢٢، ٢٣، ٢٦، ٢٧، ٣٢، ٤٥، ٤٩، ٥٣، ٥٦، ٥٨، ٧٥، ٨٩، ١٠٣، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١١٩.

م	الدراسات السابقة مرتبة وفق تاريخ المنح والنشر	اللوحات المشتركة في الدراسات السابقة: أرقام اللوحات المشتركة في الدراسة السابقة	أرقام اللوحات في رسالتي	رقم اللوحة المصحح موضوعها أو نسبتها في الكتالوج (وذلك في حاشية الدراسة الوصفية لكل لوحة)
١٠	عامر، أسماء سليم إبراهيم حسن: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي في عصر الإمبراطور جلال الدين أكبر في الفترة (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م) دراسة آثارية فنية**، ماجستير، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٦هـ/٢٠١٤م	٥٢، ٢، ٥، ١٤٠، ١٣٩، ٤٢، ١٨٥، ١٨٧، ١٨٨، ٣، ٤، ٢٤، ٢٠٣، ٩، ١٠، ١، ٢٥، ١٥١، ٤١، ١٢، ١٥٢، ٨، ١١، ٥٤، ٥٣، ١٧٨، ٦١، ٤٦.	١١، ١٦، ١٧، ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٤٣، ٥٩، ٦٠، ٦٣، ٦٤، ٧٤، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٩٥، ٩٩، ١٠٣، ١٠٦، ١١٩، ١٤٥، ١٧٥، ٢١٣.	٢٣، ٢٤، ٨٧، ١١٩.
١١	عثمان، ممدوح حسن محمد علي: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي والمدارس المحلية المعاصرة دراسة فنية**، دكتوراه، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م.	٦٣، ٧٦، ٤٩، ١٠٦، ٦٦، ١٠٥، ٤٥، ٥١، ٤٣، ٤٦، ٥٠، ٨٠، ٦٠، ٥٩، ٥٥، ٥٣، ٤٨، ٤١، ٤٠، ٣٩، ١٠٨.	٤، ١١، ١٥، ١٧، ١٨، ٢٥، ٢٧، ٣٣، ٣٥، ٣٧، ٤١، ٤٢، ٥٣، ٥٨، ٦٥، ٦٨، ٦٩، ٨٠، ٨٧، ٨٨، ٩٤، ٩٥، ١٠١، ١٠٢، ١١٨، ١٨٩، ١٩٤، ١٩٥، ٢٠٩.	٤، ١١، ١٧، ٢٧، ٤١، ٤٢، ٥٣، ٥٨، ٨٧، ٩٤، ٢٠٩.
١٢	القطري، أمل عبد السلام السيد: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند (٩٣٢-١٢٧٣هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)**، مجلة اتحاد الآثاريين العرب، جـ ١٨، العدد ١٨، ص ١٧٥ – ٢٠٩	٢١، ٢، ١٨، ١٩، ٢٠، ١٧، ٣، ٥، ٤، ٦، ٧، ٩، ٨، ١٠، ١١.	٩، (١٤، ١٥)، ١٧، ٣١، ٣٢، ٣٦، ٤١، (٥٦، ٥٧)، ٦٧، (٦٨، ٦٩)، ٧٠، (١٠١، ١٠٢)، ١٠٣، ١١٤، ١١٧.	١٤، ١٥، ١٧، ٣٢، ٥٦، ٥٧، ٦٧، ١٠١، ١٠٢، ٢٠٣.

قائمة الأشكال واللوحات

قائمة موضوعات الأشكال واللوحات

أولًا: قائمة الأشكال: (١٦٠ شكل)

ثانياً: قائمة اللوحات: (٢٥٢ لوحة)

قائمة لوحات نسخ مخطوطات أكبر نامه

قائمة لوحات مخطوط أكبر نامه الأولى

لوحة (١): التوقيعات وتواريخ الإدخال المدونة على الورقة الداخلية في ظهر جلد المخطوط، والمقابلة لأول ورقة مكتوبة من نص المخطوط.

لوحة (٢): اعتقال شاه أبي المعالي، في (٩٦٣هـ/١٥٥٦م)

لوحة (٣): هزيمة هيمو، في (محرم ٩٦٤هـ/٥ نوفمبر ١٥٥٦م)

لوحة (٤): أكبر ينتقل من دهلي إلى أجرا نهريا، في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٥): مريم مكاني - والدة أكبر – تنتقل إلى أجرا نهريا، في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٦): حفل زفاف أدهم خان، في (٩٦٦هـ/١٥٥٩م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٧): حفل زفاف أدهم خان، في (٩٦٦هـ/١٥٥٩م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٨): المرة الأولى التي يصطاد فيها أكبر فهد الشيتا، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م)

لوحة (٩): اغتيال بيرم خان، في يوم الجمعة (١٤ جمادى الأولى ٩٦٨هـ/١ يناير ١٥٦١م)

لوحة (١٠): محمد أمين ديوانا يرافق أرملة بيرم خان وابنها الصغير إلى أحمد أباد في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)

لوحة (١١): أكبر يستقبل الطفل عبد الرحيم بعد اغتيال والده بيرم خان، في (الأول من ٩٦٩هـ/سبتمبر ١٥٦١م)

لوحة (١٢): هزيمة باز بهادر – حاكم مالوة – وفراره، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٣): هزيمة باز بهادر – حاكم مالوة – وفراره، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٤): انتصار خان زمان على الأفغان في جونبور، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٥): انتصار خان زمان على الأفغان في جونبور، في (٩٦٨هـ / ١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٦): استسلام حاكم حصن جَجرون لأكبر، في (٩٦٨هـ / ١٥٦١م)

لوحة (١٧): أدهم خان يقدم الاحترام والولاء لأكبر بعد قدوم الأخير إلى مالوة، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)

لوحة (١٨): أكبر يشاهد بعض غنائم الانتصار على باز بهادر، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)

لوحة (١٩): نمور تهاجم موكب أكبر أثناء عودته من مالوة، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٠): نمور تهاجم موكب أكبر أثناء عودته من مالوة، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢١): إخضاع أكبر للمتمردَين خان زمان وبهادُر خان، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٢): إخضاع أكبر للمتمردَين خان زمان وبهادُر خان، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٣): أكبر يمارس مصارعة الفيلة وتعرضه للخطر، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٤): أكبر يمارس مصارعة الفيلة وتعرضه للخطر، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٥): أكبر يصطاد بفهد الشيتا أثناء رحلته إلى أجمير، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)

لوحة (٢٦): أكبر يزور ضريح الشيخ معين الدين جِشتي في أجمير، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)

لوحة (٢٧): السيطرة على حصن ميرثا، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)

لوحة (٢٨): غرق بير محمد خان حاكم مالوة في نهر نربده، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)

لوحة (٢٩): أكبر يستقبل سفير الشاه طهماسب في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٣٠): أكبر يستقبل سفير الشاه طهماسب في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٣١): إعدام أدهم خان ابن المرضعة الملكية، في (رمضان ٩٦٩هـ/مايو ١٥٦٢م)

لوحة (٣٢): القبض على منعم خان أثناء فراره من كابل، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م)

لوحة (٣٣): انتصار الجيش المغولي على السلطان آدم حاكم جَكَر، في البنجاب في (٩٧١هـ/١٥٦٣م)

لوحة (٣٤): استسلام حاكم حصن أجمير للقائد المغولي حسين قولي خان، في (٩٧٠هـ / ١٥٦٢م)

لوحة (٣٥): محاولة غير ناجحة لاغتيال أكبر في مدينة دلهي، في (٢٨ جمادى الأولى ٩٧١هـ/يناير ١٥٦٤م)

لوحة (٣٦): إعدام شاه أبو المعالي في كابل، في (٩٧١هـ/١٥٦٤م)

لوحة (٣٧): هزيمة راني دورجافاتي ومقتلها، في (٩٧٢هـ/١٥٦٤م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٣٨): استيلاء آصف خان على قلعة جوراجراه، في (٩٧٢هـ/١٥٦٤م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٣٩): أكبر في منزل خواجا معظم، في (٩٧١هـ/١٥٦٤م)

لوحة (٤٠): إغراق خواجة معظم في نهر جمنة، في (٩٧١هـ/١٥٦٤م)

لوحة (٤١): الانتصار على المتمرد عبد الله خان أوزبك في مالوة، في (٩٧١هـ/١٥٦٤م)

لوحة (٤٢): أكبر يتابع صيد فيلة برية بالقرب من مالوة، في (٩٧٢هـ/١٥٦٤م)

لوحة (٤٣): أكبر يتابع صيد فيلة برية بالقرب من مالوة، في (٩٧٢هـ/١٥٦٤م)

لوحة (٤٤): السيطرة على مدينة جلال آباد. في (٩٧٢هـ/١٥٦٤م)

لوحة (٤٥): حفر بركة مياه للفيلة البرية المُصادة، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٤٦): حفر بركة مياه للفيلة البرية المُصادة، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٤٧): بناء حصن أجرا، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٤٨): بناء حصن أجرا، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٤٩): أكبر يتقبل هدايا وغنائم انتصار آصف خان ومجنون خان على راني دورجافاتي، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٥٠): أكبر يتقبل هدايا وغنائم انتصار آصف خان ومجنون خان على راني دورجافاتي، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٥١): شجاعة خان يطارد آصف خان في نهر الجانج، في (٩٧٣هـ/١٥٦٥م)

لوحة (٥٢): الاجتماع النهري بين منعم خان والمتمرد على قلي خان زمان، في (٩٧٣هـ/ديسمبر ١٥٦٥م)

لوحة (٥٣): منعم خان يقدم لأكبر وفد المتمردين الطالبين العفو منه، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م)

لوحة (٥٤): المفاوضات بين مير معز الملك والمتمرد وبهادُر خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م)

لوحة (٥٥): أكبر يغتنم مراكب نهرية هجرتها قوات المتمرد علي قولي خان زمان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م)

لوحة (٥٦): المناوشات بين جيش أكبر وجيش المتمرد علي قولي خان زمان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٥٧): المناوشات بين جيش أكبر وجيش المتمرد علي قولي خان زمان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٥٨): انسحاب ميرزا سليمان من حصار كابل ورجوعه إلى بدخشان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٦م)

لوحة (٥٩): أكبر يعاقب حميد بخاري في ساحة القمرجة بالقرب من لاهور، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٦٠): أكبر يمارس صيد القمرجة بالقرب من لاهور، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٦١): فك أسر آصف خان من يد المتمرد بهادُر خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

لوحة (٦٢): عبور أكبر لنهر راوي وغرق اثنين من مرافقيه، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

لوحة (٦٣): أكبر يشاهد معركة حربية بين طائفتين من الهندوس، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٦٤): أكبر يشاهد معركة حربية بين طائفتين من الهندوس، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٦٥): أكبر يعبر نهر الجانج على فيله لمطاردة المتمردين، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

لوحة (٦٦): جانب من مطاردة أكبر للمتمرد علي قولي خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

لوحة (٦٧): أكبر يعبر نهر الجانج ليلاً مطارداً المتمرد علي قولي خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

لوحة (٦٨): انتصار أكبر علي قولي خان وبهادر خان، وأسر الأخير، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

لوحة (٦٩): مقتل علي قولي خان والعثور على رأسه المقطوع، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٧٠): انتصار أكبر علي قولي خان وبهادر خان، وأسر الأخير، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

لوحة (٧١): إعدام الأسرى من أتباع المتمرد خان زمان، في (٩٧٤هـ / ١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٧٢): إعدام الأسرى من أتباع المتمرد خان زمان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٧٣): حصار حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٧٤): حصار حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٧٥): اقتحام حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٨م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٧٦): راجبوت حصن جتّور ينفذون طقس "الجوهار" بعد اقتحام المغول الحصن، في (٩٧٥هـ/١٥٦٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٧٧): أكبر يمارس صيد القمرغه بالقرب من دهلي، (٩٧٦هـ/١٥٦٨م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٧٨): أكبر يمارس صيد القمرجة بالقرب من دهلي، (٩٧٦هـ/١٥٦٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٧٩): بدء حصار حصن رنثمبور، في (٩٧٦هـ/١٥٦٨م)

لوحة (٨٠): حصار حصن رنثمبور، في (٩٧٦هـ/١٥٦٩م)

لوحة (٨١): استمرار حصار حصن رنثمبور، في (٩٧٦هـ/١٥٦٨م)

لوحة (٨٢): استسلام حاكم حصن رنثمبور لأكبر، في (٩٧٦هـ/١٥٦٨م)

لوحة (٨٣): أكبر داخل حصن رنثمبور بعد السيطرة عليه، في (٩٧٦هـ/١٥٦٨م)

لوحة (٨٤): مولد الأمير سليم في مدينة سيكري، في (٩٧٧هـ/١٥٦٩م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٨٥): احتفال أكبر في أجرا بمولد الأمير سليم، في (٩٧٧هـ/١٥٦٩م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٨٦): أكبر يزور ضريح الشيخ معين الدين جشتي في أجمير، في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م)

لوحة (٨٧): مولد الأمير مراد في فتحبور سيكري، في (٣ محرم ٩٧٨هـ/٧ يونيو ١٥٧٠م)

لوحة (٨٨): خان كلان حاكم ناجور، يستقبل أكبر، في (٩٧٨هـ/ ١٥٧٠م)

لوحة (٨٩): إعادة حفر حوض كوكر تالاو في ناجور، في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٩٠): إعادة حفر حوض كوكر تالاو في ناجور، في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٩١): أكبر يتعرض لخطر الموت أثناء رحلة صيد، في (٩٧٨هـ/١٥٧٠م)

لوحة (٩٢): أكبر يشاهد مهارات الصيادين في صيد السمك باليد المجردة، في (٩٧٨هـ/١٥٧١م)

لوحة (٩٣): أكبر في ضيافة خان عظيم كوكا في ديبالبور، في (٩٧٨هـ/١٥٧١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٩٤): أكبر في ضيافة خان عظيم كوكا في ديبالبور، في (٩٧٨هـ/١٥٧١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٩٥): بدء بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٩٦): بدء بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٨هـ/١٥٧١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٩٧): محاولة اغتيال خان كالان أثناء غزو الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٩٨): محاولة اغتيال خان كالان أثناء غزو الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٩٩): انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا. في٩٧٩ (هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٠٠): انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا. في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٠١): هزيمة المتمرد محمد حسين ميرزا وحلفاءه في معركة باتان، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٠٢): هزيمة المتمرد محمد حسين ميرزا في معركة باتان، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٠٣): أكبر يدخل مدينة سورات منتصراً، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م)

لوحة (١٠٤): هزيمة المتمرد إبراهيم حسين ميرزا وأسره، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م). (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٠٥): هزيمة المتمرد إبراهيم حسين ميرزا وأسره، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٠٥): استقبال أكبر في العاصمة فتحبور بعد انتصاره في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٠٧): استقبال أكبر في العاصمة فتحبور بعد انتصاره في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٠٨): حسين قلي خان يقدم لأكبر أسرى الانتصار على إبراهيم ميرزا، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٠٩): حسين قلي خان يقدم لأكبر أسرى الانتصار على إبراهيم ميرزا، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١١٠): الانتصار على حاكم حصن دُنغاربور، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م)

لوحة (١١١): أكبر يصطاد بفهد الشيتا أثناء حملة الججرات الثانية، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١١٢): أكبر يصطاد بفهد الشيتا أثناء حملة الججرات الثانية، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١١٣): انتصار أكبر على المتمرد محمد حسين ميرزا في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م)

لوحة (١١٤): القبض على محمد حسين ميرزا، وعرضه على أكبر، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م)

لوحة (١١٥): موقعة حربية للجيش المغولي، في (٩٨٤هـ/١٥٧٥م)

لوحة (١١٦): أكبر يشكرا لله بعد تلقيه أخبار انتصارات البنغال ومقتل داوود، في (٩٨٣هـ/١٥٧٦م)

لوحة (١١٧): أسر ملك البنغال داوود شاه ثم إعدامه، في (٩٨٣هـ/١٥٧٦م)

لوحة (١١٨): السيطرة على حصن بوندي، في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م)

لوحة (١١٩): أكبر يستقبل مندوبوا شاه رُخ ميرزا، في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م)

لوحة (١٢٠): أكبر يأمر بإلغاء القمرجة بعد إعدادها، وإطلاق الحيوانات المحبوسة، في (٩٨٦هـ/ ١٥٧٨م)

لوحة (١٢١): مجلس ترفيه في ساحة قصر.

لوحة (١٢٢): أكبر يصطاد أسوداً جبلية.

قائمة لوحات مخطوط أكبر نامه الثانية:

لوحة (١٢٣): حفل تتويج أكبر، في (٢ ربيع ثاني ٩٦٣هـ/١٤ فبراير ١٥٥٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة).

لوحة (١٢٤): حفل تتويج أكبر، في (٢ ربيع ثاني ٩٦٣هـ/١٤ فبراير ١٥٥٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة).

لوحة (١٢٥): اعتقال شاه أبو المعالي، في (٩٦٣هـ /١٥٥٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٢٦): اعتقال شاه أبو المعالي، في (٩٦٣هـ/١٥٥٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٢٧): ميرزا سليمان حاكم بدخشان يهاجم كابل، في (٩٦٣هـ/١٥٥٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٢٨): ميرزا سليمان حاكم بدخشان يهاجم كابل، في (٩٦٣هـ/١٥٥٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٢٩): القبض على هيمو بعد هزيمته في معركة بانيبت، في (محرم ٩٦٤هـ/٥ نوفمبر ١٥٥٦م)

لوحة (١٣٠): احضار هيموا أسيراً أمام أكبر، في (محرم ٩٦٤هـ/٥ نوفمبر ١٥٥٦م)

لوحة (١٣١): محاولة بهادر خان السيطرة على مدينة قندهار، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م)

لوحة (١٣٢): أكبر يستقبل والدته مريم مكاني لدى وصولها إلى الهند، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م)

لوحة (١٣٣): تسليم مفاتيح حصن مانكوت لأكبر، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م)

لوحة (١٣٤): أكبر في حفلة صيد خارج مدينة لاهور، في (٩٦٤هـ/١٥٥٧م)

لوحة (١٣٥): أكبر يستقبل السلطان آدم جَاكَّار في بلاطه، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م)

لوحة (١٣٦): أكبر يتعرض لحادثة خطيرة، أثناء ممارسة مصارعة الفيلة، في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م)

لوحة (١٣٧): أكبر يتعرض لحادثة خطيرة، أثناء ممارسة مصارعة الفيلة، في (٩٦٥هـ/١٥٥٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٣٨): أكبر يعين منعم خان في منصب خان خانان، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٣٩): أكبر يعين منعم خان في منصب خان خانان، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٤٠): بيرم خان يطلب العفو من أكبر، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م)

لوحة (١٤١): المرة الأولى التي يصطاد فيها أكبر فهد الشيتا، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م)

لوحة (١٤٢): أكبر يستقبل سفراء ميرزا سليمان حاكم بدخشان، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٤٣): أكبر يلتقي سفراء ميرزا سليمان حاكم بدخشان، في (٩٦٧هـ/١٥٦٠م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٤٤): أكبر يستقبل الطفل عبد الرحيم بعد اغتيال والده بيرم خان، في (الأول من ٩٦٨هـ/سبتمبر ١٥٦١م)

لوحة (١٤٥): الحاشية تنتظر الاطمئنان على صحة أكبر بعد إصابته بالجدري، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م)

لوحة (١٤٦): السيطرة على حصن سرانجبور بعد هزيمة باز بهادر – حاكم مالوة – وفراره، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٤٧): السيطرة على حصن سرانجبور بعد هزيمة باز بهادر – حاكم مالوة – وفراره، في (٩٦٨هـ/١٥٦١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٤٨): معركة بارونخ، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٤٩): معركة بارونخ، في (٩٦٩هـ/١٥٦٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٥٠): إعدام أدهم خان ابن المرضعة ماهم أنجه، في (رمضان ٩٦٩هـ/مايو ١٥٦٢م)

لوحة (١٥١): سيطرة الجيش المغولي على مملكة راجا بنَّه، في (٩٧٠هـ/١٥٦٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٥٢): انتصار آصف خان على راجا رام تشاند حاكم بانَّه، في (٩٧٠هـ/١٥٦٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٥٣): انتصار الجيش المغولي على السلطان آدم حاكم جَكَر، وأسر الأخير، في (٩٧١هـ/١٥٦٣م)

لوحة (١٥٤): محاولة غير ناجحة لاغتيال أكبر في مدينة دلهي، في (٢٨ جمادى الأولى ٩٧١هـ/يناير ١٥٦٤م)

لوحة (١٥٥): إعدام شاه أبو المعالي في كابل، في (٩٧١هـ / ١٥٦٤م)

لوحة (١٥٦): إغراق خواجة معظم في نهر جمنا، في (٩٧١هـ / ١٥٦٤م)

لوحة (١٥٧): بناء حصن أجرا، في (٩٧٢هـ / ١٥٦٥م)

لوحة (١٥٨): أكبر يتقبل هدايا وغنائم انتصار آصف خان ومجنون خان على راني دورجافاتي، في (٩٧٢هـ/١٥٦٥م)

لوحة (١٥٩): أكبر يعاقب حميد بخاري في ساحة القمرجة بالقرب من لاهور، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م)

لوحة (١٦٠): أكبر يشاهد معركة حربية بين طائفتين من الهندوس، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م)

لوحة (١٦١): أكبر يشكر الله بعد مقتل المتمرد علي قُلي خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٦٢): أكبر يشكر الله بعد مقتل المتمرد علي قُلي خان، في (٩٧٤هـ/١٥٦٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٦٣): حصار حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م)

لوحة (١٦٤): حصار حصن جتُّور، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م)

لوحة (١٦٥): مولد الأمير سليم في مدينة سيكري، في (٩٧٧هـ/١٥٦٩م)

لوحة (١٦٦): مولد الأمير سليم في مدينة سيكري، في (٩٧٧هـ/١٥٦٩م)

لوحة (١٦٧): أكبر يتلقى التهنئة بمولد الأمير مراد، في (٣ محرم ٩٧٨هـ/٧ يونيو ١٥٧٠م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٦٨): أكبر يتلقى التهنئة بمولد الأمير مراد من قائده منعم خان، في (٣ محرم ٩٧٨هـ/٧ يونيو ١٥٧٠م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٦٩): بدء بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٧٠): بدء بناء مدينة فتحبور سيكري، في (٩٧٩هـ/١٥٧١م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٧١): أكبر يصطاد بفهد الشيتا خلال حملة على الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٧٢): أكبر يصطاد بفهد الشيتا خلال حملة على الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٧٣): الاحتفالات بمولد الأمير دانيال، في الأربعاء (٢ جمادى الأولى ٩٨٠هـ/١٩ سبتمبر١٥٧٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٧٤): أبو الفضل يقدم الجزء الثاني من كتاب أكبر نامه لأكبر، في (١٠٠٤هـ/١٥٩٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٧٥): أبو الفضل يقدم الجزء الثاني من كتاب أكبر نامه لأكبر، في (١٠٠٤هـ/١٥٩٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٧٦): أكبر يستقبل اعتماد خان وأمراء ونبلاء الججرات، أثناء حملة على الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٧٧): أكبر يستقبل اعتماد خان وأمراء ونبلاء الججرات، أثناء حملة على الججرات، في (٩٨٠هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٧٨): انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا، في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٧٩): انتصار أكبر في معركة سارنال على إبراهيم حسين ميرزا، في (٩٧٩هـ/١٥٧٢م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٨٠): أكبر يدخل مدينة سورات منتصراً، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م)

لوحة (١٨١): أكبر يتصارع مع مان سينغ خلال جلسة شراب، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٨٢): أكبر يتصارع مع مان سينغ خلال جلسة شراب، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٨٣): إعدام جوجهار خان الحبشي دهسا بالفيل، في (٩٨٠هـ/١٥٧٣م)

لوحة (١٨٤): أكبر يهم بركوب فرسه، في (٩٨١هـ/١٩٧٣م)

لوحة (١٨٥): انتصار أكبر على المتمرد محمد حسين ميرزا في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٨٦): انتصار أكبر على المتمرد محمد حسين ميرزا في الججرات، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٨٧): حفل ختان أولاد أكبر الثلاثة، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة).

لوحة (١٨٨): حفل ختان أولاد أكبر الثلاثة، في (٩٨١هـ/١٥٧٣م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٨٩): حملة أكبر النهرية على المقاطعات الشرقية، في (٩٨١هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٩٠): حملة أكبر النهرية على المقاطعات الشرقية، في (٩٨١هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٩١): موكب أكبر النهري يصل إلى جوار باتنا، واستقبال جيشه له، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م)

لوحة (١٩٢): السيطرة على حصن حجيبور، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٩٣): السيطرة على حصن حجيبور، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٩٤): السيطرة على حصن غادهي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٩٥): السيطرة على حصن غادهي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٤م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٩٦): قوات المغول تطارد فلول جيش داوود بعد معركة توراكوي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٥م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٩٧): قوات المغول تطارد فلول جيش داوود بعد معركة توراكوي، في (٩٨٢هـ/١٥٧٥م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (١٩٨): منعم خان يبني منارة من رؤوس قتلى جيش داوود بعد هزيمته، في (٩٨٢هـ/١٥٧٥م)

لوحة (١٩٩): الاحتفال بالصلح والسلام بين منعم خان والمتمرد داوود، في (٩٨٣هـ/١٥٧٥م)

لوحة (٢٠٠): مُظفر خان يتصدى لثورة الأفغان في حجيبور في بيهار، في (٩٨٣هـ/١٥٧٥م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٠١): شهباز خان يحاصر حصن دونارا، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٠٢): هجوم قوات جيش المغول حصن دونارا، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٠٣): تصارع الفيلة أثناء معركة خمنور، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٠٤): أكبر يتلقى أخبار انتصارات البنغال ورأس المتمرد داوود، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م)

لوحة (٢٠٥): أسر ثم إعدام داوود حاكم البنغال، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م)

لوحة (٢٠٦): أكبر يزن نفسه بالذهب ليوزعه على العامة، في (٥ رجب ٩٨٥هـ/١٥٧٧م)

لوحة (٢٠٧): استقبال أكبر لسفارة قطب الملك حاكم غولكندا، في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٠٨): أكبر يروض الفيل الذي أهداه قطب الملك حاكم غولكندا، في (٩٨٥هـ/١٥٧٧م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢٠٩): هزيمة راجا مَادهوكار على يد القائد المغولي صادق خان، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م)

لوحة (٢١٠): أكبر يزور ضريح الشيخ فريد شكرجَنج، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م)

لوحة (٢١١): شهباز خان يستولي على حصن كومولمير في راجبوتانا، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢١٢): شهباز خان يستولي حصن كومولمير في راجبوتانا، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢١٣): مناظرة في عبادة خانة، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م) (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢١٤): مناظرة في عبادة خانة، في (٩٨٦هـ/١٥٧٨م) (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة)

لوحة (٢١٥): أكبر يولي مظفر خان حكم البنغال، وعدد من الرجال معه في مناصب الحكم هناك في(٩٨٧هـ/١٥٧٩م)

لوحة (٢١٦): مداهمة معسكر في منطقة راجستان.

لوحة (٢١٧): معركة حربية حول حصن في راجستان.

لوحة (٢١٨): أكبر يستقبل أحد قادته المنتصرين، مع هدايا وغنائم الحرب (النصف أيمن من لوحة مزدوجة فقد نصفها الأيسر)

لوحة (٢١٩): موقعة حربية للجيش المغولي.

لوحة (٢٢٠): هجوم غادر على قافلة أميرة مغولية.

لوحة (٢٢١): قتال داخل حديقة قصر. (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة نصفها الأيمن مفقود)

لوحة (٢٢٢): أكبر في مجلس شراب.

لوحة (٢٢٣): أكبر يمتطي فيلا على رأس موكب ملكي.

لوحة (٢٢٤): موكب ملكي لأكبر. (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة فقد نصفها الأيمن)

لوحة (٢٢٥): أكبر يصطاد. (النصف الأيمن من لوحة مزدوجة فقد نصفها الأيسر)

لوحة (٢٢٦): أكبر في رحلة صيد.

لوحة (٢٢٧): أمير يستريح أثناء رحلة صيد. (النصف الأيسر من لوحة مزدوجة مفقود نصفها الأيمن)

لوحة (٢٢٨): مجموعة من الصيادين يعودون إلى مخيمهم.

قائمة لوحات مخطوط أكبر نامه الثالثة

لوحة (٢٢٩): تسليم مفاتيح حصن منكوت لأكبر، في (٩٦٤هـ/١٥٥٦م).

لوحة (٢٣٠): هزيمة المتمرد محمد حسين ميرزا وحلفاءه في معركة باتان، في (٩٧٩هـ/١٥٧٣م).

لوحة (٢٣١): قافلة فرقة الصيد الملكية تعبر الجانج، في الفترة بين (٩٧٥-٩٦٧ هـ/١٥٥٩- ١٥٦٧م).

لوحة (٢٣٢): أكبر يخيم أثناء رحلة صيد بالفهود الصيادة.

قائمة لوحة مخطوط أكبر نامه الرابعة

لوحة (٢٣٣): أكبر يشاهد معركة حربية بين طائفتين من الهندوس، في (٩٧٥هـ/١٥٦٧م).

قائمة لوحة مخطوط أكبر نامه الخامسة

لوحة (٢٣٤): أكبر يتلقى أخبار الانتصار على الرانا في غوغندا، في (٩٨٤هـ/١٥٧٦م).

قائمة لوحات مخطوطات آئين أكبري

(الجزء الأخير من كتاب أكبر نامه)

لوحتا نسخة مبكرة من آئين أكبري (١٠٣٠ هـ/ ١٦٢١ م)

لوحة (٢٣٥): تصوير نماذج لـ (١٥) نوع من الأسلحة المغولية الهندية في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٣٦): نماذج لـ (٢١) نوع من الأسلحة والدروع المغولية الهندية في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحات نسخة متأخرة من آئين أكبري (١٢٢٥هـ/١٨١٠م)

لوحة (٢٣٧): تصوير نماذج لـ (١٥) نوع من الأسلحة المغولية الهندية في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٣٨): تصوير نماذج لـ (١٩) نوع من الأسلحة المغولية الهندية في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٣٩): ورقة مخطوطة توضح تخطيط لعبة "جَوْبَر".

لوحة (٢٤٠): ورقة مخطوطة تشتمل على مخطط توضيحي للمخيم والمعسكر الملكي.

لوحة (٢٤١): تصوير نماذج لـ (١٥) نوع من الحلي الهندية المتنوعة في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٤٢): تصوير نماذج لـ (٢٠) نوع من الحلي الهندية المتنوعة في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة نسخة متأخرة من آئين أكبري (ق١٢-١٣هـ/١٨م)

لوحة (٢٤٣): ورقة بها نموذج تخطيطي يوضح آلة تنظيف البنادق التي اخترعها السلطان أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحات نسخة متأخرة من آئين أكبري (ق ١٣هـ/١٩م)

لوحة (٢٤٤): تصوير نماذج لـ (١٢) نوع من أسلحة الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٤٥): تصوير نماذج لـ (٢١) نوع من أسلحة الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٤٦): تصوير نماذج لـ (١٢) نوع من أسلحة ودروع الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٤٧): تصوير نماذج لـ (١١) نوع من أسلحة ودروع الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٤٨): تصوير نماذج لـ (٧) نوع من لباس ودروع الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٤٩): تصوير نماذج لـ (٧) نوع من أسلحة ودروع الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٥٠): تصوير نماذج لـ (١٧) نوع من أسلحة ودروع وأدوات الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٥١): تصوير نماذج لـ (٤) أنواع من مدفعية الجيش المغولي الهندي في عهد أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

لوحة (٢٥٢): ورقة بها نموذج تخطيطي يوضح آلة تنظيف البنادق التي اخترعها السلطان أكبر (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م)

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع باللغة الفارسية

- **المخطوطات الفارسية**:

١) علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه**، جـ ٢، وقسم من جـ٣ في مجلد واحد، مخطوط محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت في لندن (Victoria and Albert Museum, London)، برقم (J. M. 1896)، تحتوي (١١٧) تصويرة، مؤرخة بـ (٩٩٨هـ/١٥٨٩م).

٢) علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه**، جـ١، مخطوط محفوظ بالمكتبة البريطانية في لندن (British Library, London)، برقم (OR. 12988)، تحتوي (٤١) تصويرة، مؤرخة بـ (١٠١١ – ١٠١٤هـ/١٦٠٢ – ١٦٠٥م).

٣) علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه**، جـ ٢، وقسم من جـ٣، مخطوط محفوظ بمكتبة تشيستر بيتي في دبلن (Chester Beatty Library, Dublin)، برقم (Ms.3)، تحتوي (٦١) تصويرة، مؤرخة بـ (١٠١١ – ١٠١٤هـ/١٦٠٢ – ١٦٠٥م).

٤) علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، جزءان، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية، برقم (٥٠ – تاريخ فارسي)، يحتوي (٤) تصاوير لأسلحة وحُلي مغولية هندية، مؤرخ بـ (١٢٢٥هـ/١٨١٠م).

- **المصادر الفارسية**:

٥) علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، تحقيق: سير سيد أحمد، جزء واحد، جامعة عليگره الإسلامية، عليگره، الهند، ط/١، ١٨٥٥م، ط/٢، ٢٠٠٥م

٦) علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، تحقيق: هـ. بلخمن، جزءان، الجمعية الآسيوية بالبنغال (Asiatic Society in Bengal)، صحافة البعثة البابوية (Baptist Mission Press)، كلكتا (Calcutta)، ١٨٦٧ – ١٨٧٧م.

٧) علامي، أبو الفضل: **آئين أكبري**، تحقيق: هـ. بلخمن، جزئين، ثلاث مجلدات، الجمعية الآسيوية بالبنغال، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، جامعة فرانكفورت، ألمانيا الاتحادية، ١٤١٣ هـ/١٩٩٣م.

ثانياً: المصادر والمراجع باللغة العربية

- **المصادر الفارسية المعربة**:

٨) بابر، ظهير الدين محمد بابر: **بابر نامه وقائع (فرغانة – كابل – الهند)، أو تاريخ بابر، أو مذكرات بابر**، نقلها إلى العربية وقدم لها وعلق عليها: ماجدة مخلوف، ط/١، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ٢٠١٤م.

٩) جهانكير: **توزك جهانكيري أو مذكرات جهانكير**، ترجمه من النص الأصلي باللغة الفارسية: ألكسندر رودجرز، وترجمه إلى العربية: هالة الحلو، جنيفر البري، موريال ضو، جزءان، ط/١، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، ٢٠١٢م.

١٠) علامي، أبو الفضل: **أكبر نامه، تاريخ أكبر مع سرد عن أسلافه**، ترجمه من النص الأصلي باللغة الفارسية: هنري بيفردج، ترجمه إلى العربية: أنجليك بعينو، زينب منعم، ريتا الخوري، موريال ضو، ثلاثة أجزاء، ط/١، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، ٢٠١٣م،

١١) الهروي: نظام الدين أحمد بخشي الهروي: **طبقات أكبري، أو المسلمون في الهند من الفتح العربي إلى الاستعمار البريطاني**، نقله من الفارسية أحمد عبد القادر الشاذلي، ثلاثة أجزاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٥م.

المراجع العربية:

١٢) البحيري، منى سيد على حسن: **التصوير الإسلامي في الهند تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي**، دكتوراه منشورة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط/١، ١٤٢٤/٢٠٠٣م.

١٣) الباشا، حسن، وآخرون: **القاهرة: تاريخها، فنونها، وآثارها، مؤسسة الأهرام**، القاهرة، ١٩٧٠م.

١٤) الحَسَني، عبد الحي بن فخر الدين: **الإعلام بمن في تاريخ الهند من الأعلام أو المسمى " نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر "**، ثمانية أجزاء، دار بن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/١، ١٤٢٠ / ١٩٩٩م.

١٥) الساداتي، أحمد محمود الساداتي: **تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم**، جزءان، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة، ١٩٨٠م.

١٦) الشيال، جمال الدين: **تاريخ دولة أباطرة المغول الإسلامية في الهند**، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، ط/١، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م.

١٧) الطرازي، نصر الله مبشر: **الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمحفوظة بدار الكتب**، دار الكتب والوثائق القومية، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٨م.

١٨) طقوش، محمد سهيل: **تاريخ مغول القبيلة الذهبية والهند**، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط/١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م.

١٩) عكاشة، ثروت: **التصوير المغولي الإسلامي في الهند**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٥م.

٢٠) لوبون، غوستاف: **حضارات الهند**، ترجمة عادل زعيتر، دار العالم العربي، ٢٠١٤م.

٢١) الندوي، مسعود: **تاريخ الدعوة الإسلامية في الهند**، دار العربية، بيروت، لبنان، ١٣٧٠هـ/١٩٥١م.

٢٢) الندوي، معين الدين: **معجم الأمكنة التي لها ذكر في نزهة الخواطر**، دائرة المعارف العثمانية، حيد آباد، الدكن، ١٣٥٣هـ.

٢٣) النمر، عبد المنعم: **تاريخ الإسلام في الهند،** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

الرسائل العلمية:

٢٤) أحمد، نصير أحمد نور أحمد: **عصر أكبر سلطان الدولة الإسلامية المغُلِّية في الهند،** ماجستير، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٤م.

٢٥) البحيري، منى سيد على حسن: **التصوير الإسلامي في الهند تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي،** دكتوراه منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م.

٢٦) بيومي، رحاب بيومي عبد الحافظ: **زخارف أطر تصاوير المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية مقارنة،** ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.

٢٧) حسين، صالح فتحي صالح: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية،** دراسة أثرية فنية، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٤٣٣هـ/٢٠١٣م.

٢٨) الشوكي، أحمد السيد محمد: **تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية، ماجستير، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار،** كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

٢٩) الشيخة، ماجدة علي عبد الخالق: **تصاوير المعارك الحربية للجيش المغولي الهندي من خلال المخطوطات والتحف التطبيقية،** ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.

٣٠) عامر، أسماء سليم إبراهيم حسن: **الاتجاهات العقائدية والفكرية وأثرها على فن التصوير المغولي الهندي في عصر الإمبراطور جلال الدين أكبر في الفترة (٩٦٣-١٠١٤هـ/١٥٥٦-١٦٠٥م) دراسة آثارية فنية،** ماجستير، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٦هـ/٢٠١٤م.

٣١) عبد السلام، محمد أحمد محمد محمد: **السجاد المغولي الهندي من خلال التحف الباقية وتصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية،** ماجستير، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م.

٣٢) عثمان، ممدوح حسن محمد علي: **مناظر الطرب والموسيقى في التصوير المغولي الهندي والمدارس المحلية المعاصرة دراسة فنية،** دكتوراه، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م.

٣٣) غانم، محمد فاتح رمضان: **قيام الدولة المغولية في الهند ونظمها الداخلية في الفترة (٩٣٢ هـ / ١٥٢٦ م ـ ٩٦٢هـ / ١٥٥٦ م)،** ماجستير، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٤١٨ هـ / ١٩٩٨ م.

٣٤) غانم، محمد فاتح رمضان: **دولة المغول في شمال الهند في عهد السلطان جلال الدين محمد أكبر (٩٦٣ -١٠١٤ هـ / ١٥٥٦ م – ١٦٠٥ م)**، دكتوراه، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠٠٢ م.

٣٥) القطري، أمل عبد السلام السيد: **البحر في التصوير المغولي الهندي دراسة فنية أثرية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.

٣٦) ....: **رسوم العمائر من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية مقارنة بالعمائر الباقية في الهند (٩٣٢-١٢٦٧هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)**، دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.

٣٧) محمود، وليد علي محمد، **فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية من القرن السابع الهجري وحتى القرن الثاني عشر الهجري دراسة أثرية حضارية مقارنة**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

٣٨) مرزوق، أحمد إبراهيم علي: **الحياة السياسة ومظاهر الحضارة في الهند في عهد السلطان جلال الدين محمد أكبر (٩٦٣ – ١٠١٤ هـ / ١٥٥٦ – ١٦٠٥ م)**، دكتوراه، قسم التاريخ، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، ٢٠٠٤م.

٣٩) هنداوي، رانيا عمر علي: **الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية دراسة أثرية فنية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.

٤٠) يوسف، إسراء صلاح الدين محمود: **مناظر الصيد والقنص من خلال تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية (٩٣٢-١٢٧٤هـ/١٥٢٦-١٨٥٨م) دراسة أثرية فنية**، ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي، ١٤٣٥هـ/٢٠١٣م.

- **الدوريات العلمية العربية**:

٤١) القطري، أمل عبد السلام السيد: **تصاوير الثوار والخارجين عن حكم الأباطرة المغول في الهند (٩٣٢-١٢٧٣هـ/١٥٢٦-١٨٥٧م)**، مجلة اتحاد الآثاريين العرب، جـ ١٨، العدد ١٨، ص ١٧٥ – ٢٠٩.

ثالثاً: المصادر والمراجع باللغات الأجنبية:

- **المصادر الفارسية المترجمة إلى الإنجليزية**:

42) Allami, Abul fazl; **The Akbarnama**, 3 Vols, translated by H. Beveridge, The Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 2000.

43) Allami, Abul fazl; **The Ain-I-Akbari**, 3 Vols, translated by H. Blochmann and H. S. Jarrett, The Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1873 – 1896.

44) Al-Badaoni, Abdu-L-Qadir Ibn-I-Muluk Shah; **Muntakhabu-U-Tawarikh**, 3 Vols, translated by G. Ranking, W. Lowe & W. Haig, Academica Asiatica, Patna, India, 1960.

45) Elliot, H. S. & Dowson, John; **History of India as Told as by Its Own Historians,** 8 Vols, London, 1867 – 1877.

46) Jahangir; **The Tuzk-I- Jahangir or Memoirs of Jahangir**, 2 Vols, translated by Alexander Rogers, Edited by Henry Beveridge, Munshiram Manoharlal, Delhi, India, 2003.

47) Jahangir; **The Jahangirnama, Memoirs of Jahangir**, **Emperor of India**, Translated, edited, and annotated by: Wheeler M. Thackston, Washington, Smithsonian Institution, 1999

48) Khan, Nawab Samsam-Ud-Daula & Abdul Hayy; **The Maathir-Ul-Umara**, 2 Vols, translated by H. Beveridge, The Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1941, 1952.

- **المراجع الإنجليزية**:

49) Akimushkin, O., Okada, A; and Zhengyin, Liu**: Arts of Book, Painting and Calligraphy**, UNESCO, 1996.

50) Arnold, (T. W.), and Wilkinson, (J.V.S.). **The library of A. Chester Beatty: a catalogue of the Indian miniatures**. [London]: Priv. print. by J. Johnson at the Oxford university press: and pub. by E. Walker, Ltd., 1936.

51) Beach, Milo Cleveland, Welch, Stuart Cary & Lowry, Glenn: **The grand Mogul: imperial painting in India, 1600-1660**, Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, c1978.

52) Beach, Milo Cleveland: **The Imperial Image: Paintings for The Mughal Court**, Washington, DC, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1981.

53) ------------------------------ **Early Mughal painting**, Cambridge, Mass.: Published for the Asia Society by Harvard University Press, 1987.

54) Blair, (Sheila S.). **Islamic calligraphy**, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

55) Brand, Michael, and Lowry, (Glenn D.): **FatehpurSikri**, Cambridge, Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture

at Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, 1987.

56) Brown, Bercy: **Indian Painting Under the Mughals A.D. 1550 To A.D. 1750**, London, Oxford, At the Clarendon Press, 1924.

57) Canby, Sheila R: **Princes, poets & paladins: Islamic and Indian paintings from the collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan**, London: Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Press, 1998.

58) Crill, Rosemary; Stronge; Susan & Topsfield, Andrew: **Arts of Mughal India: studies in honour of Robert Skelton**, London: Victoria & Albert Museum ; Ahmedabad, India: Mapin Publishing، 2004.

59) Das, Asok Kumar: **Mughal masters: further studies**, Mumbai: Marg Publications on behalf of the National Centre for the Performing Arts, 1998.

60) Duindam, Jeroen: **Dynasties: A Global History of Power, 1300–1800**, Cambridge University Press (November 22, 2015).

61) Earl Wilbraham Egerton: **An Illustrated Handbook of Indian Arms; Classified and Descriptive Catalogue of The Indian Arms Exhibited at The Indian Museum**, W. H. Allen & Company, limited, 1880.

62) Falk, Toby, and Archer, Mildred: **Indian miniatures in the India Office Library**, London: Sotheby Parke Bernet; Totowa, NJ: Biblio Distribution Centre، 1981.

63) Goswamy, Brijinder Nath, and Fischer, Eberhard: **Wonders of a golden age: painting at the court of the great Mughals: Indian art of the 16th and 17th centuries from collections in Switzerland**, Zurich: Museum Rietberg, 1987.

64) Guy, John & Britschgi, Jorrit: **Wonder of the age: master painters of India, 1100-1900**, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven [Conn.]: Distributed by Yale University Press, c2011.

65) Havellm E. B**.: Indian Sculpture and Painting**. London, Hazellm Watson and Viney, I.DM 1908.

66) Heeramaneck, (Alice N.): **Masterpieces of Indian painting: from the former collections of Nasli M. Heeramaneck**, [S.l.]: A.N. Heeramaneck, 1984.

67) Koch, Ebba. Dara-Shikoh Shooting Nilgais: **Hunt and Landscape in Mughal Painting**, Washington, D.C., Freer Gallery of Art, Aruther M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Occasional Papers, Vol. 1, 1998.

68) Kossak, Steven: **Indian court painting, 16th - 19th century**, New York: Metropolitan Museum of Art, Distributed by Harry N. Abrams, 1997.

69) Kramrisch, Stella. Painted Delight: **Indian Paintings from Philadelphia Collections**, Philadelphia Museum of Art, 1986.

70) LANGLES, L.: **Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan**, decrits sous le double rapport archaeologique et pittoresque, et precedes d'une notice geographique, d'une notice historique, et d'un discours sur la religion, la legislation et les moeurs des hindou, 2 Vols, Paris: P. Didot, 1821, Vol. I, Colored Plate. 16.

71) Leach, Linda York: **Indian miniature paintings and drawings**, Cleveland Museum of Art in cooperation with Indian University Press ; Bloomington, Ind.: Distributed by Indiana University Press, 1986.

72) ----------------------: **Mughal and other Indian paintings from the Chester Beatty Library**, 2 vols. London: Scorpion Cavendish, 1995.

73) Losty, (Jeremiah P.): **The art of the book in India**, London: British Library, c1982.

74) -------------------------: **Mughal India: art, culture and empire: manuscripts and paintings in the British Library**, London: British Library, 2012.

75) -------------------------: **Indian Miniature Paintings from the Lloyd Collection and other Properties**, New York Oliver Forge Brendan Lynch, Exhibition, Friday 18 March-Saturday 26 March.

76) Minissale, Gregory**: Images of Thought: Visuality in Islamic India 1550-1750**, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

77) Носов, Константин С.: **Традиционное оружие Индии**, Эксмо, Москва, 2011. (مرجع أثري باللغة الروسية، عن الأسلحة التقليدية في شبه القارة الهندية، من تأليف كونستنتين كوسوف).

78) Okada, Amina**: Imperial Mughal painters: Indian miniatures from the sixteenth and seventeenth centuries**, Paris: Flammarion, c1992.

79) Pal, Pratapaditya: **Masters artists of the imperial Mughal court**. Bombay: Marg Publications, 1991.

80) Robinson, B. W; Grube J; Owens, Meredith; Skelton, R. W.: **Islamic Painting and the Arts of the Book**, London, Faber and Faber Limited, 1976.

81) Robinson, Francis: **The Mughal emperors and the Islamic dynasties of India, Iran and Central Asia, 1206-1925**, London ; New York: Thames & Hudson, 2007.

82) Schmitz, Barbara, Pal, Pratapaditya, Thackston, Wheeler M. & Voelkle, William M: **Islamic and Indian manuscripts and paintings in the Pierpont Morgan Library**, New York: Pierpont Morgan Library, 1997.

83) Smart, Ellen S., Walker, Daniel S., and others: **Pride of the princes: Indian art of the Mughal Era in the Cincinnati Art Museum**, Cincinnati Art Museum, 1985.

84) Smith, Vincent A., and Colrington, K.DE B.: **A History of Fine Art in India & Ceylon**, Great Britain, Oxford at Redon PRESS, 1930.

85) Smith, Vincent Arthur: **Art of India (1526-1858),** Vietnam, Baseline Co. Ltd, District 3, Ho Chi Minh City

86) Titley, Norah: **Miniatures from Persian manuscripts: a catalogue and subject index of paintings from Persia, India, and Turkey in the British Library and the British Museum**, London: British Museum Publications Ltd., 1977.

87) Verma, Som Prakash: **Mughal painters and their work: a biographical survey and comprehensive catalogue**, Delhi: Oxford University Press, 1994.

88) -------------------------------: **Interpreting Mughal painting: essays on art, society, and culture**, New Delhi: Oxford University Press, 2009.

89) Welch, Stuart Cary: **The Art of Mughal India: Painting & Precious Objects**, USA, New Yourk, The Asia Society Incm, 1964.

90) --------------------------: **India: Art and Culture 1300-1900**, New York, The Metropolitan Museum of Art, Holt, Rinehart and Winston, 1985.

• الرسائل العلمية الأجنبية:

91) Verma, Som Prakash: **The Art and Material Culture as Represented in The Paintings of Akbars Court, Doctor of Philosophy**, Aligarh Muslim University, November 1972.

92) Levine, Deborah Brown: **The Victoria and Albert Museum AKBAR-NAMA A study in History, Myth and Image,** Doctor of Philosophy (History of Art), The University of Michigan, 1974.

93) Sen, Geeti: **The Painting of the Akbar Nama as A Source of Historical Documentation**, A Doctoral Dissertation, The University of Calcutta, 1979.

• الدوريات العلمية الأجنبية:

94) Ahmad, Amir: **MURDER OF ABUL FAZL: A RE-APPRAISAL,** Proceedings of the Indian History Congress, Vol. 62 (2001), pp. 207-212.

95) Beveridge, H.: **Note on an Illuminated Persian Manuscript**. The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, (Apr., 1905), pp. 365-366. Published by: Cambridge University Press.

96) Dimand, Maurice S.: **Mughal Painting under Akbar the Great,** The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 12, No. 2 (Oct., 1953), pp. 46-51.

97) Guy, John: **Mughal Painting Under Akbar: The Melbourne Hamza-Nama and Akbar-Nama Paintings**, Art Journal 22, No. 22, pp. 25 – 41, Council of Trustees of the National Gallery of Victoria, 1982. Published on: (https://www.ngv.vic.gov.au/essay/mughal-painting-under-akbar-the-melbourne-hamza-nama-and-akbar-nama-paintings/)

98) Khan, Ahmad Nabi: **An Illustrated Akbarnāma Manuscript in the Victoria and Albert Museum**, London. East and West, Vol. 19, No. 3/4 (September-December 1969), pp. 424-429. Published by: Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO).

99) Okada, Amina: La "**Naissance de Tīmūr": une illustration inédite de l'Akbar-nāme, Arts Asiatiques**, Vol. 46 (1991), pp. 34-38, Published by: École française d’Extrême-Orient.

100) Owens, G. M. Meredit:**"The British Museum Manuscript of the Akbarnameh,"** Burlington Magazine 109 (1967), 94.

101) Ray, Simon: **Indian & Islamic Works of Art: THE ARRIVAL OF HUMAYUN IN THE CITY OF LAHORE**. Asian Art in London 2009, Published by: asianart.com, exhibitions on: (http://www.asianart.com/exhibitions/aalondon2009/8a.html)

102) Seyller, John: **Codicological Aspects of the Victoria and Albert Museum Akbarnāma and Their Historical Implications**, Art Journal, Vol. 49, No. 4, New Approaches to South Asian Art (Winter, 1990), pp. 379-387. Published by: College Art Association.

- **كتالوجات المزادات الفنية لشركة سوثبي (Sotheby's auction catalogues):**

103) Sotheby's auction catalogues: London, **13th July, 1971.**

104) Sotheby's auction catalogues: London, **7th December, 1971.**

105) Sotheby's auction catalogues: London, **12th April, 1976.**

106) Sotheby's auction catalogues: London, **4th May 1977.**

107) Sotheby's auction catalogues: London, **3rd April, 1978.**

108) Sotheby's auction catalogues: Parke Bernet, **19th May 1982.**

109) Sotheby's auction catalogues: New York, **25th March 1987.**

110) Sotheby's auction catalogues: London, **3rd May 2001.**

111) Sotheby's auction catalogues: London, **28th April 2004.**

112) Sotheby's auction catalogues: London, **12th October 2005.**

113) Sotheby's auction catalogues: London, **24th October, 2007.**

- **المواقع الإلكترونية:**

- **المتاحف:**

114) The Aga Khan Museum, Toronto, Canada. (www.agakhanmuseum.org/)

115) The Art Institute of Chicago, USA. (www.artic.edu/visit)

116) The British Library, London, England. (www.bl.uk)

117) The Chester Beatty Library, Dublin, Ireland. (http://www.cbl.ie/)

118) The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, USA. (www.clevelandart.org)

119) The David Collection (Danish: Davids Samling), Copenhagen, Denmark. (https://www.davidmus.dk/en)

120) The Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery, Washington, USA. (www.asia.si.edu)

121) The Guimet Museum, Paris, France. (www.guimet.fr/en/home)

122) The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles USA. (www.lacma.org)

123) The Metropolitan Museum, New York, USA. (www.metmuseum.org)

124) The Morgan Library & Museum – formerly the Pierpont Morgan Library –, New York USA. (www.themorgan.org)

125) The Museo Lázaro Galdiano, Madrid, spain. (www.flg.es)

126) The Museum Rietberg, Zürich, Switzerland. (www.rietberg.ch/)

127) The National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia. (www.ngv.vic.gov.au)

128) National Portal and Digital Repository for Indian Museums. (http://museumsofindia.gov.in/repository/page/about)

129) The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania, USA. (www.philamuseum.org)

130) The San Diego Museum of Art, California, San Diego, USA. (www.sdmart.org)

131) The Seattle Art Museum, Seattle, Washington, USA. (www.seattleartmuseum.org)

132) The Victoria and Albert Museum, London, England. (www.vam.ac.uk)

133) Victoria Memorial Hall, Kolkata, West Bengal, India. (http://victoriamemorial-cal.org/home/content/en)

134) The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, USA. (https://thewalters.org/)

- **تجار الفنون ودور المزادات:**

135) Oliver Forge and Brendan Lynch Ltd. (www.forgelynch.com)

Oliver Forge and Brendan Lynch Ltd. is a London and New York based firm of independent art dealers, founded in 1998.

136) The Prahlad Bubbar Art Dealer. (http://www.prahladbubbar.com/)

Prahlad Bubbar is a dealer and consultant of Indian and Islamic art based in London

137) The Simon Ray Indian & Islamic Works of Art.(www.simonray.com)

Simon Ray has been dealing with Indian and Islamic Works of Art for thirty years, specializing in a wide range of fine and decorative court arts from the great Indian and Islamic empires, London.

138) The Sotheby's, The Stuart Cary Welch Collection. (http://www.sothebys.com)

Sotheby's is a British multinational corporation headquartered in New York City. One of the world's largest brokers of fine and decorative art, jewelry, real estate, and collectibles.

الفهرست

الفهرست

رابعًا: مقارنة بين النُسخ.

الفصل الثاني: الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير مخطوط أكبر نامه الأولى:

المبحث الأول: ترتيب التصاوير ومنهجية الدراسة الوصفية:

أولًا: ترتيب التصاوير في كتالوج الدراسة.

ثانيًا: منهجية وصف التصاوير في الدراسة الوصفية.

المبحث الثاني: الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير مخطوطة أكبر نامه الأولى: (عدد ١٢٢ تصويرة).

الفصل الثالث: الدراسة التوثيقية الوصفية لتصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه وآئين أكبري الأخرى

المبحث الأول: تصاوير مخطوطات أكبر نامه الأخرى: (عددها ١١٧)

أولاً: تصاوير مخطوط أكبر نامه الثانية. (عددها ١٠٥)

ثانياً: تصوير مخطوط أكبر نامه الثالثة. (عددها ٤)

ثالثاً: تصويرة مخطوط أكبر نامه الرابعة.

رابعاً: تصويرة مخطوط أكبر نامه الخامسة.

المبحث الثاني: تصاوير نسخ مخطوطات آئين أكبري (المجلد الأخير من أكبر نامه):

أولًا: تصاوير نسخة مبكرة من آئين أكبري (١٠٣٠هـ/١٦٢١م)

ثانيًا: نسخة متأخرة من آئين أكبري (١٢٢٥هـ/١٨١٠م)

ثالثًا: نسخة متأخرة من آئين أكبري (ق١٢-١٣هـ/١٨م)

رابعًا: نسخة متأخرة من آئين أكبري (ق ١٣هـ/١٩م).

الباب الثاني
الدراسة التحليلية لمظاهر الحضارة الإسلامية
من خلال تصاوير مخطوطات أكبر نامه

توطـــــئة: تصاوير نسخ مخطوطات أكبر نامه مصدراً للتوثيق الحضاري:

أولاً: التصاوير كونها مصدراً.

ثانيًا: طبيعة التصاوير كمصدر.

ثالثاً: خطوات الدراسة التحليلية:

أ- نقد التصويرة والمعلومات المستنبطة منها.

ب- حصر التصاوير نماذج الدراسة.

ج- المقارنة والتحليل.

الفصل الأول: تصاوير نظم الحكم والإدارة والتشريع:

المبحث الأول: رسوم شارات المُلك وعلامات السيادة:

رسوم الشارات الملكية الخاصة

رسوم الشارات العامة

رسوم القور خانه (خزانة السلاح)

المبحث الثاني: تصاوير مجالس السلطان ونوابه:

أولاً: تصاوير الهيئة العامة لمجالس السلطان ونوابه:

١) تصاوير أنواع المجالس الملكية

٢) مراسم عقد مجالس البلاط

٣) تصاوير هيئة المجالس الملكية

٤) تصاوير مجالس نواب السلطان

ثانيًا: تصاوير ورسوم الاستقبالات:

١) تصاوير استقبال السلطان واستضافته

- استقبالات الولاة واستضافتهم للسلطان
- استقبال السلطان في جبهات القتال

٢) تصاوير استقبال السفارات

٣) تصاوير استقبال القادة والولاة

- أمثلة هذه الاستقبالات

ثالثاً: تصاوير تقديم الولاء والطاعة:

- ومن هذه التصرفات أو القواعد.

رابعاً: تصاوير المفاوضة والاستسلام:

أ- تصاوير المفاوضات

- بنود الاتفاق الثابتة.
- البنود المتغيرة.

ب- الاستسلام

المبحث الثالث: تصاوير ورسوم والعقوبات:

١) تصاوير العقوبات السياسية

- تصاوير عقوبة الإعدام السياسية
- تصاوير العقوبات السياسية التأديبية

٢) تصاوير العقوبات غير السياسية

- الإعدامات لأسباب غير سياسية
- العقوبات التأديبية غير السياسية.

الفصل الثاني: تصاوير ورسوم الجيش والأسطول:

المبحث الأول: تصاوير ورسوم الجيش:

أ- رسوم أقسام ورتب الجيش:

١) طبقة الفرسان (الخيالة والفيالة):

- المنصب دار
- أحدي (The Ahadi)
- الطبقة الثالثة

٢) رسوم المشاة:

- آواره نويس (The Machlock – bearers)
- دربان (The Drbans)
- خدمتيه (The Khidmatiyyahs)
- ميوره (The Mewrah)
- شمشير باز (The Shamsherbaz)
- بهلوان (The Pahlwans)
- جيله (The chelahs)
- كُهاره (The kuhars)
- داخلي (The Dakhili)

ب- رسوم أسلحة الجيش المغولي الهندي (القورخانه)

- رسوم الأسلحة البيضاء والدروع
- رسوم الأسلحة الجماعية النارية (المدافع والبنادق)

المبحث الثاني: تصاوير ورسوم الأسطول:

ج- رسوم السفن والمراكب:

١) السفن السلطانية

٢) سفن الحاشية والقادة

٣) مراكب النقل

- مراكب ظهرت في تصاوير المواكب الملكية
- مراكب ظهرت مستخدمة لنقل البضائع
- مراكب عبور النهر
- الجسور النهرية المصنوعة من القوارب
- مراكب البناء
- وهناك نوع من المراكب

أ- رسوم البحارة والملاحين

ب- مير بحر

ج- الضرائب على المعابر

المبحث الثالث: تصاوير ورسوم اعارك الجيش والأسطول.

أ- المعارك الميدانية المفتوحة.

ب- تصاوير حصار القلاع والحصون.

ج- تصاوير المعارك النهرية.

د- تصاوير ورسوم لأسرى.

هـ- تصاوير ورسوم الغنائم.

المبحث الرابع: تصاوير ورسوم القوافل والمخيمات والمعسكرات.

أولًا: تصاوير ورسوم القوافل

١) الحيوانات

٢) رسوم أدوات وسائل النقل

- "الهودج"
- عربات النقل

ثانيًا: تصاوير ورسوم المخيمات والمعسكرات

١) فراش خانة

٢) نصب المخيمات

٣) أنواع الخيام

٤) تصاوير ورسوم المخيمات

٥) تصاوير ورسوم مخيمات الجيش

٦) رسم تقريبي لوصف المخيمات والمعسكرات الملكية

الفصل الثالث: تصاوير ورسوم الحياة الاجتماعية:

المبحث الأول: تصاوير ورسوم المرأة.

١) رسوم الحرملك أو قطاع الحريم

٢) رسوم المرأة خارج الحرملك

٣) رسوم المرأة في الحياة السياسية

المبحث الثاني: تصاوير ورسوم الاحتفالات.

١) تصاوير الأعياد الدورية الثابتة

- تصاوير احتفال يوم التكريم أو التتويج
- تصاوير عيد الميلاد الملكي

٢) تصاوير الاحتفالات غير الثابتة

- تصاوير احتفالات الزواج
- تصاوير الاحتفالات بالمواليد الجدد
- تصاوير احتفالات طهور الأطفال

المبحث الثالث: تصاوير ورسوم التسلية والترفيه:

أولًا: تصاوير الصيد: